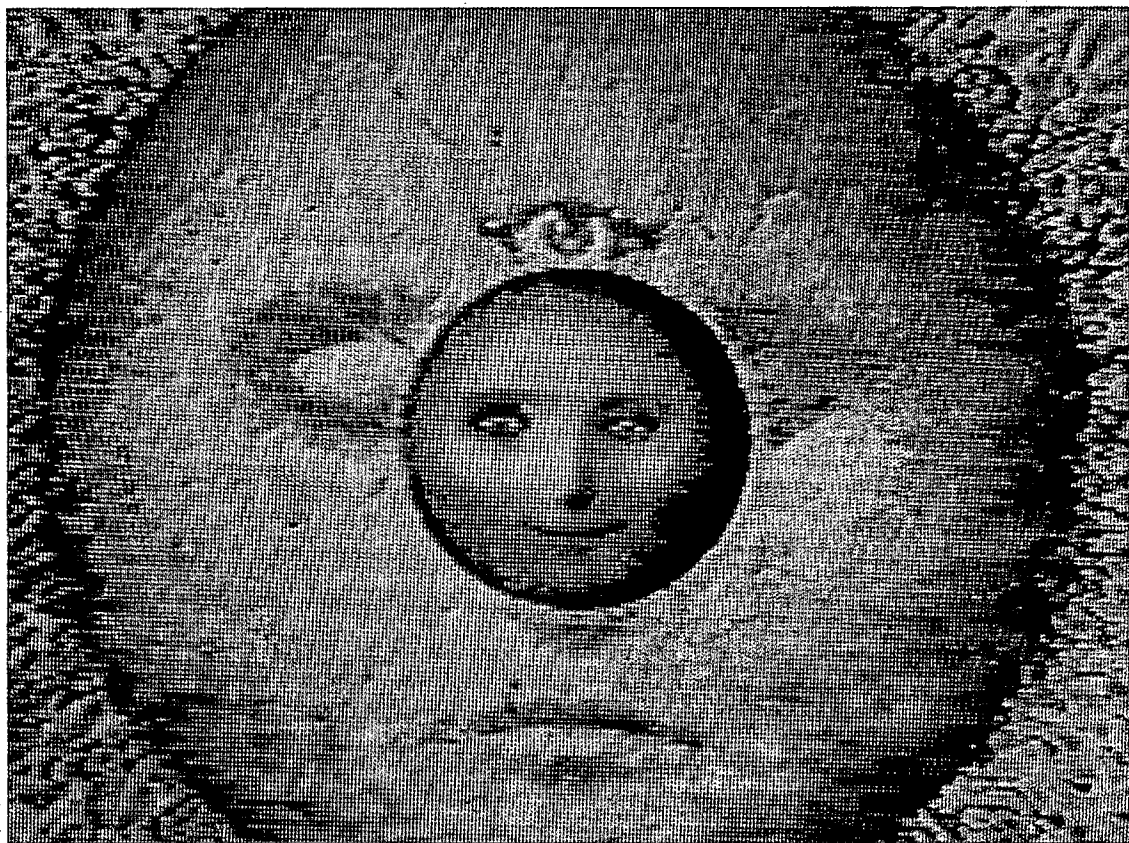
Rivista del Centro
Sperimentale
di Cinematografia

Bianco e Nero
Trimestrale
L. 8.000 (...)

Multinazionale Spazzatura & Affini
Tonino Delli Colli: noi, la "palma", Tarkovski
L'immagine elettronica - Le teoriche inglesi
"Il regista cieco" di Kluge

N. II

1986

ERI

RIVISTA DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI RAI

direttore responsabile
Giovanni Grazzini, presidente del C.S.C.

vice direttore
Enrico Rossetti, vice presidente del C.S.C.

comitato di direzione
Filippo Maria De Sanctis
Giovanni Grazzini
Lino Micciché
Enrico Rossetti
Mario Verdone

collaboratore editoriale
Luigi Panichelli

copertina
progetto grafico di
Franco Maria Ricci

fotocomposizione
Linotipia Velox s.r.l. - Roma

stampa
Tipolitografia G. Canale & C. S.p.A. - Torino

Bianco e Nero
periodico trimestrale
a. XLVII, n. 2 - aprile/giugno 1986
registrazione del Trib. di Roma
n. 5752 del 24 giugno 1960

direzione e redazione
C.S.C. - via Tuscolana 1524 - 00173 Roma
tel. 06/746941

direttore generale del C.S.C.: Alberto Estrafallaces

pubblicità
Sipra - via Bertola 34 - 10122 Torino
tel. 011/57531

abbonamento a 4 numeri
Italia L. 30.000, estero L. 55.000
pagamento a mezzo c/c postale n. 26960104 intestato a
ERI - EDIZIONI RAI
via Arsenale 41 - 10121 Torino

In copertina: *Sunstone* (Pietra di sole, 1980), video di Ed Emshwiller

SOMMARIO

"Il regista cieco" di Kluge

Giovanni Spagnoletti

«Credo che il cinema non abbia nulla a che fare con il vedere. Si chiama 'movie'. Ha dunque a che fare con il movimento, con il movimento interiore. È necessario mostrare l'immagine invisibile».
(Alexander Klüge)

Se la memoria non ci inganna, era dai tempi di *Attenzione alla Puttana Santa* (1970) di Rainer Werner Fassbinder che un autore tedesco — a esclusione del solo Wim Wenders — non si poneva con tanta forza il problema teorico-pratico di che cosa sia oggi il cinema. Ed era forse da *Im Gefahr und grösster Not bringt der Mittelweg den Tod* (t.l. *Quando un grave pericolo è alle porte le vie di mezzo portano alla morte*, 1974) che Alexander Kluge non faceva un film così monoliticamente compatto in cui, pur nella consueta sfaccettatura delle situazioni e dei personaggi, il regista ha saldamente in pugno il 'filo rosso' delle vicende seguite dal suo film. Il recentissimo *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* (t.l. *L'attacco del presente al resto del tempo*, 1985), ormai il ventottesimo film dell'autore di Halberstadt, inizia come una diretta continuazione del precedente *Macht der Gefühle* (*La forza dei sentimenti*, 1983) con una scena della "Tosca" commentata (fuori campo) dalle parole «la forza del destino di ieri». Ma poi rapidamente si passa al tema vero e proprio dell'attacco klugiano nei confronti del presente, a una meditazione sulla nostra epoca segnata, secondo la più classica delle teorie francofortesi, dal tramonto dell'Aufklärung: «A partire dal 1789 l'evoluzione si è andata sviluppando secondo curve e ondate successive. Oggi la sostanza è venuta meno. Con il 1974 l'Illuminismo è stato distrutto. Scaviamo in questa montagna. Non abbiamo né la storicità del XIX secolo né la fede nel futuro degli irruenti anni venti. Questo presente ha il potere di uccidere il passato e il futuro... Il nostro è il secolo meglio documentato e contemporaneamente il più incompreso. Del Congresso di Vienna si

◂ ***Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit***

è detto: il Congresso danza[1]. Nessuno direbbe la stessa cosa di Jalta o di Ginevra».
Cifre di questo lavoro di scavo — e il rottame a cui è dedicato un bell'episodio è forse il miglior simbolo della caducità della nostra epoca — sono i personaggi che attraversano e costruiscono il film: la donna superflua, la donna calcolatrice, i frettolosi (piccoli e grandi 'capi' a cui la fretta impedisce di riflettere e prendere decisioni sufficientemente ponderate). Intorno a loro come intorno a punti di cristallizzazione si addensano i personaggi di contorno: il grecista che spiega la differenza tra kairos e kronos nella concezione del tempo dell'antica Grecia, la famiglia di un moderno lavoratore a domicilio computerizzato e quella dei Wronski, i custodi degli studi cinematografici di Varsavia, ecc.
E tra tutti, particolare importanza riveste la figura del giornalista Findeisen, una sorta di levatrice nel processo di smascheramento ironico compiuto da Kluge, un fantasma della coscienza illuminista che si aggira per gli scenari della vita contemporanea indotti dall'avvento dei nuovi mass-media. Perché nella lotta tra kairos e kronos ovvero, per usare la distinzione benjaminiana, tra tempo-ora e tempo storico — e non dimentichiamo che la piccola casa di produzione di Kluge si chiama appunto Kairos —, in questa lotta i nuovi media hanno prodotto grandi mutamenti. «È un errore pensare» si dice in un punto del film» che i nuovi media abbiano a che fare con il divertimento. Sono una nuova industria». E più oltre: «Ci stiamo congedando dall'industria classica. Il lavoro delle mani diventa inutile. Ora il problema è quello di scomporre le parti del cervello e dei sensi una per una».
Considerando queste premesse, l'episodio finale di *Der Angriff...*, "Il regista cieco", di cui qui di seguito riportiamo la trascrizione, non è soltanto una riflessione autoriale sul mestiere del regista e i suoi problemi esistenziali, così come la conosciamo da Fellini, Truffaut, ecc., bensì vuole essere anche un contributo filosofico sul destino dello sguardo nell'epoca della grande inflazione delle immagini. La cecità — questa sembra essere la ricetta di Kluge — è necessaria per tornare a vedere. A differenza per esempio di Herzog che ricerca nella natura incontaminata l'essenza della visione, il metropolitano e industrialista Kluge dà per scontato che il processo di sviluppo tecnologico (e bellico) stia oggi distruggendo tramite i nuovi media le basi dello sguardo. Diversi segnali sono disseminati lungo l'arco del film: forse un fatto casuale, una relazione d'amore tra la figlia dei custodi degli studi di Varsavia e un ufficiale tedesco

[1] Gioco di parole con il famoso film di Erik Charell *Der Kongress tanzt* (1931) ambientato appunto durante il Congresso di Vienna.
Tutte le citazioni di Kluge da me riportate sono tratte dal press-book del film.

Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit
(t.l.: L'assalto del presente al resto del tempo)

Germania, 1985. ***Regia, soggetto, sceneggiatura, commento-off:*** Alexander Kluge. ***Fotografia*** (35 mm, colore e b/n): Thomas Mauch, Werner Lüring, Hermann Fahr. ***Montaggio:*** Jane Seitz. ***Scenografia:*** Jürgen Schnell. ***Suono:*** Josef Dillinger, Olaf Reinke, Georg Otto. ***Interpreti:*** Jutta Hoffmann (Gertud Meinecke, la donna calcolatrice), Armin Mueller-Stahl (il regista cieco), Michael Rehberg (Herr von Gerlach, un frettoloso), Peter Roggisch (il grande capo, un frettoloso), Rosel Zech (la donna superflua), Bernd Schmidt (il giornalista Findeisen), Hans Grimm (il produttore cinematografico), Ilona Doubek (lo zingarobarone), Maria Slatinaru (Tosca), Günther Reich (Scarpia), Piero Visconti (Cavaradossi), Edgar M. Böhlke (il commerciante di rottami), Henning Burk (il lavoratore a domicilio), Gunna Wardena (la moglie), Alfred Edel (lo studioso), André Jung (l'autista Max), Claudia Buckler (la domestica Elsa), Rosemarie Fendel (la moglie di von Gerlach), Brigitte Schrauder (la padrona di casa), Otto Ferrari (ufficiale tedesco/il Monaco), Stefanie Wüst (ragazza polacca/la Fanciulla), Rudi Abraham (custode degli Studi di Varsavia), Katharina Abraham (sua moglie), Rüdiger Leimbach (grecista). ***Produzione:*** Kairos-Film (Monaco)/ZDF (Mainz). ***Direttore di produzione:*** Daniel Zuta, Karin Petraschke. ***Delegato televisivo alla produzione:*** Willi Segler. ***Organizzazione:*** Kay Draht, Bernd Schlesak, Dagmar Steurer. ***Prima proiezione:*** Festival internazionale "Cinema Giovani", 20 ottobre 1985, Torino. ***Durata:*** 113'.

delle forze occupanti salverà durante la seconda guerra mondiale i tesori dell'arte cinematografica; «Anche il cinema viene considerato superfluo» si afferma a conclusione dell'episodio sulla donna superflua; e più avanti a commento di un dialogo tra due 'frettolosi' la voce-off si chiede: «Bisognerà abolire i cinema e spiegare le immagini per telefono?». A mali estremi, estremi rimedi: il moderno iconoclasta è diventato cieco, anzi, si sarebbe portati a pensare, la cecità è oggi il presupposto necessario per poter tornare a essere iconoclasti.
Costruito su una serie di paradossi («L'ironia del mio film è data dal fatto che parla di qualcosa che non si può vedere») e di situazioni comico-grottesche (le contraddizioni, ad esempio, che emergono nel colloquio con il produttore dall'utilizzazione di un regista cieco), l'episodio finale di *Der Angriff...* ci sembra illustri nella maniera più pura il metodo influenzato dalla letteratura seguito da Kluge: il contesto non nasce nelle immagini, ma dallo scontro tra le immagini. E più importante della mera riproduzione di esse è l'idea che vi sta dietro e le guida. Insomma, via da una ipotesi di rispecchiamento naturalistico delle realtà per una proposta utopica e mitica dell'arte. Il pessimismo 'francofortese' viene mitigato da una sicurezza nel futuro: «Dentro di sé era pieno di immagini», la frase con cui si chiude il film non è soltanto un riferimento a ciò che dovrebbe avvenire nella testa dello spettatore (dove per Kluge si forma il film vero e proprio), ma è soprattutto il segno di una riconquistata speranza. E infatti seguono, prima dei titoli di coda, alcune immagini mitiche dell'epoca d'oro della visione, il cinema muto degli anni venti.
Con immutato rigore metodologico e contemporaneamente con un ritrovato piacere per la messa in scena cinematografica — qui sta

la vera novità di *Der Angriff*... che a differenza di opere precedenti non 'frana' nelle scene di finzione — Kluge ha probabilmente concluso una fase della sua ricerca. Anche se non sono cambiati gli strumenti del suo cinema (l'ironia, l'impianto aforistico, il bricolage di vari mezzi cinematografici e extracinematografici), il ductus del racconto è più disteso, meno scabro e segmentato in una accresciuta forza della fiction. E così nella polemica ormai ventennale ingaggiata contro il cinema 'narrativo' di ascendenza hollywoodiana *Der Angriff*..., più ancora che *Macht der Gefühle*, ci sembra rappresentare una delle operazioni più riuscite di Kluge. Adesso non resta che attendere quanto produrrà la nuova pienezza di immagini del regista-cieco.

"Il regista cieco"*

1.

Una cripta medievale. Le scale che portano nel sotterraneo. Una candela... Un monaco (Otto Ferrari) sta vegliando di notte il feretro di una giovane ragazza morta (Stefanie Wüst). I piedi rigidi della morta. Il monaco si eccita.

MONACO (bisbigliando in preghiera): ... *come su carboni ardenti perché sia scaldato e il suo cuore si sciolga*...
COMMENTO-OFF (speaker Alexander Kluge): *L'inverno era terribilmente freddo*.

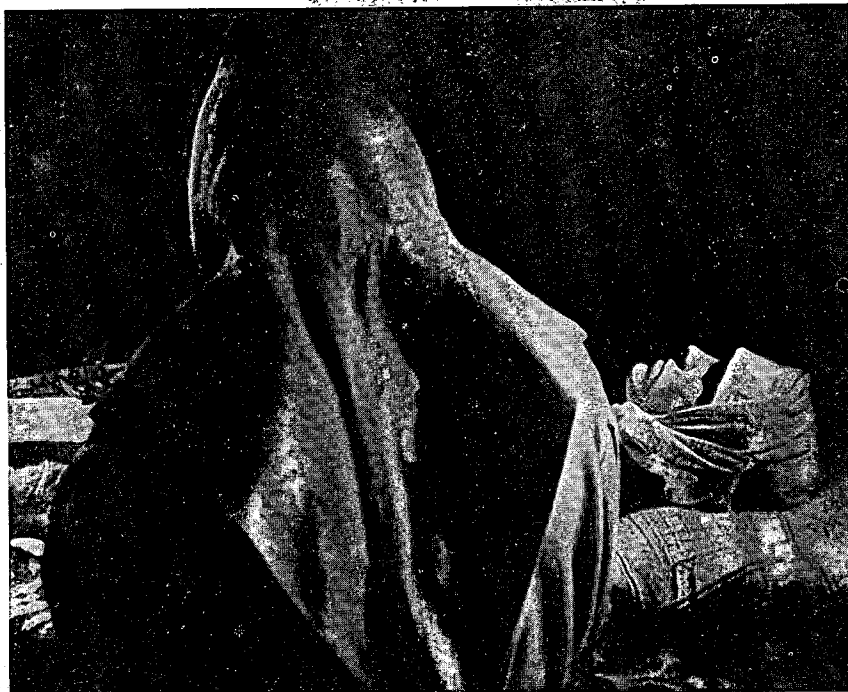
Musica. Primo piano del monaco. La candela che sta consumandosi. Il monaco accarezza la fredda guancia della morta.
Nel mezzo della notte la spoglia e le si fa vicino...

Stacco temporale: è mattina. Il monaco ha lasciato la cripta. La presunta morta dà segni di vita.

2.

Luci e ombre di una proiezione cinematografica sul viso (in primo piano) di un uomo in piedi che guarda direttamente nel fascio di luce.

---

* La presente trascrizione deriva da una lista-dialoghi integrata da brevi descrizioni delle inquadrature, fornitami da Alexander Kluge e da me rivista alla moviola. La numerazione corrisponde alle sequenze 82-103 del manoscritto originale. La durata di tutto l'episodio è di circa 24'.
Ringrazio Lorenzo Riberi che aveva approntato una prima traduzione dei dialoghi, da me rivista e qui parzialmente utilizzata, per la simultanea in occasione della prima del film al Festival internazionale "Cinema Giovani" il 20 ottobre 1985 a Torino. (*g. s.*).

Sequenza n. 1: Otto Ferrari e Stefanie Wüst

COMMENTO-OFF: *Quando il regista — il che ultimamente accade spesso — guarda direttamente nel fascio di luce del proiettore, gli assistenti dicono: egli guarda nella luce, fa la sua quotidiana doccia di luce.*

Il regista (Armin Mueller-Stahl) gira lentamente la testa e guarda ora in direzione dello schermo. Le luci e le ombre si riflettono sulla sua nuca.

COMMENTO-OFF: *In effetti il proiettore lavora a ventiquattro fotogrammi al secondo, ma al tempo stesso proietta anche ventiquattro volte il buio. Questo è il segreto del cinema.*

Stacco.

Il regista guarda di nuovo a occhi spalancati nel fascio di luce proiettata.

COMMENTO-OFF: *È da trentotto anni che fa il regista.*

Aumentano i momenti di oscurità. Il suo viso è più spesso immerso nel buio che non alla luce.

COMMENTO-OFF: *Si potrebbe dire che quotidianamente divora piccole porzioni di oscurità.*

3.

Uno studio cinematografico con la scenografia di una cantina. Una macchina da presa, il regista, il direttore della fotografia, il fonico.

REGISTA: *Adesso silenzio!... Ciak! Azione!*

Il colpo del ciak. In playback si sente un testo al posto della musica mentre una strana coppia di ballerini — una donna travestita da uomo (Ilona Doubek) e una bambola — sono pronti a danzare e non sanno se cominciare. Il direttore della fotografia lancia uno sguardo verso il regista e aspetta una sua reazione. Qualcosa non va. I collaboratori del regista e un giornalista guardano tutti verso il regista che cerca di accendersi un sigaro senza riuscirci.

Regista (insicuro): *Che sta succedendo?*

Cerca di capire i motivi dell'inquietudine dei suoi collaboratori. L'errore viene corretto e si ascolta la musica dell'operetta di Johann Strauss jr. "Der Zigeuner baron" (Lo zingaro barone). La macchina da presa riprende la coppia che esegue la scena.

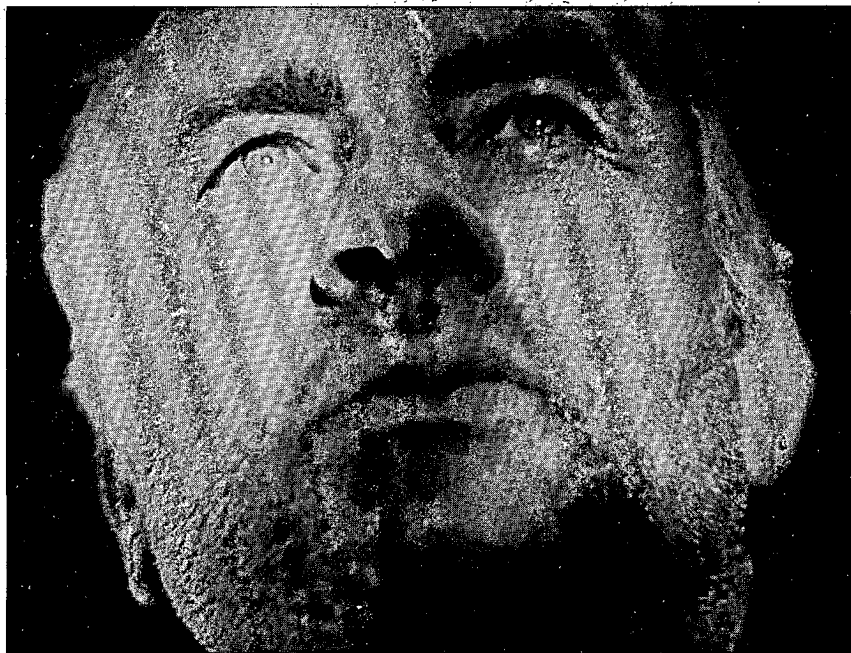
4.

Un altro momento, lo stesso set in studio. Una pausa. Il primo operatore alla macchina si rivolge al regista.

Operatore alla macchina: *Una raccomandazione del direttore della fotografia. Gli ambienti sono troppo bassi.*
Regista: *Non mi pare affatto.*
Operatore alla macchina: *Mi scusi ma il direttore della fotografia...*
Collaboratrice del regista: *Ma non vede che il capo ha detto di no...*

5.

Durante una pausa della lavorazione il giornalista Findeisen (Bernd Schmidt) intervista il regista. Bianco e nero.
Il regista è poco affabile.

Findeisen (in modo professionale): *32 film, 22 a soggetto e 10 documentari: tutte opere molto di attualità e adesso* La fanciulla e il monaco, *una storia ambientata nel medioevo. Dove sta la sua attualità?*
Regista (laconico): *Uhm, si parla d'amore, è attuale!*
Findeisen: *Tutte le sue opere precedenti erano molto più attuali. Avevano molti più rapporti con l'oggi mentre qui siamo nel medioevo. Qual è il rapporto con l'attualità?*
Regista: *Uhm, naturalmente l'amore, non c'è bisogno di rapporti...*
Findeisen: *Ma perché non una storia contemporanea: un giovane che incontra una ragazza nel XX secolo... Perché nel medioevo?*
Regista: *Il mio prossimo film sarà ambientato oggi.*
Findeisen: *Perché una storia costruita in modo tanto complicato? Perché non una vicenda semplice? Perché una ragazza morta e un monaco in preda alla sua passione?*
Regista (brusco): *È una storia molto semplice, per niente complicata.*
Findeisen: *Ma è una storia che sembra complicata a guardare tutti i personaggi del film. Non mi è chiaro che c'entrino lo zingaro-barone... i soldati...*
Regista: (sbuffa).
Findeisen: *... questi ambienti bassi...*
Regista: *Mi dica, ma non ha altre domande da farmi?*
Findeisen (in primo piano): *Mi lasci riassumere un'altra volta la storia: una*

Sequenza n. 2: Armin Mueller-Stahl

ragazza di nobile casato muore in giovane età. Grande dolore in famiglia. Un monaco si dice disposto a vegliarla la notte. Finalmente i genitori possono andare a riposare. Ed ecco che il monaco, detto alla buona, viene colto da una furiosa passione per il cadavere: la ragazza viene violentata. Lui pensa che lei sia morta ma il giorno dopo ci si accorge che la ragazza era solo apparentemente morta. E così, nove mesi dopo, un bambino. Perché non ha scelto una storia più attuale?

Primo piano del regista; i suoi occhi cercano in tutte le direzioni il giornalista.

REGISTA: *Ma lei il film l'ha visto?*
FINDEISEN (off): *Ho seguito la lavorazione del film, anche le scene che poi non sono state girate...*
REGISTA: *Ho l'impressione che lei parli tanto per proseguire il discorso.*
FINDEISEN (off): *Vorrei capire che tipo di film sta facendo. Ho visto tutti i suoi 32 film precedenti, quelli di finzione, lo ammetto, con più interesse che non i documentari. Adesso lei sta girando un nuovo film a soggetto che mi interessa. Cerco di capirlo.*
REGISTA: *Ma io le ho già risposto.*
FINDEISEN (off): *Che cos'è che personalmente la lega al medioevo?*
REGISTA: *Per me il medioevo è l'epoca in cui la gente non era capace di amare veramente.* (amaramente) *Il che accade anche oggi...*
FINDEISEN (off; conciliante): *Ecco, questo potrebbe essere il nesso: oggi gli uomini non sono più in grado di amare come lo erano nel medioevo.* (in) *Lei è un iconoclasta?*

Questa espressione piace al regista.

FINDEISEN: *Mi domando cosa c'entrino nel film tutti questi personaggi estranei, che ruolo abbiano i soldati e lo zingaro-barone che balla con una bambola. Cosa c'entra tutto ciò con la storia del monaco e della fanciulla. Ho letto il testo da cui è stata tratta la sceneggiatura.*

Il regista si è abituato all'idea di essere un iconoclasta.

REGISTA: *Iconoclasta! Sì, è giusto, io sono, io sono un iconoclasta...*
FINDEISEN: *Lo è diventato con questo film?*
REGISTA: *No, lo sono sempre stato...*
FINDEISEN: *Forse Lei...*
REGISTA (con foga): *Odio le immagini, io odio le immagini...*
FINDEISEN (off): *In 32 film Lei ha creato tutte le sue immagini per poi alla fine distruggerle in questo unico film?*
REGISTA (che non ha ascoltato la domanda): *Può darsi, può darsi!*
FINDEISEN (off, curioso): *Riesce a sopportare di vedere immagini se le odia?*
REGISTA (gemendo): *Odio vedere... Odio vedere.*

Si è inforcato gli occhiali ma chiaramente non vede nulla.

FINDEISEN (off): *Ha mai visto uno dei suoi film?*

Il regista non gli risponde.

6.

Una scena dello zingaro-barone che balla con la bambola. Come alla fine della sequenza 3.

7.

Un momento della lavorazione in studio. Il regista ha guardato la scena nel mirino della macchina da presa.

REGISTA: *La macchina quattro metri a sinistra!*

È un ordine insensato: a sinistra c'è la parete dello studio.

COLLABORATRICE: *I riflettori sono già spenti.*
REGISTA: *Controluce sulla signora Doubek!*
COLLABORATRICE: *La scena è già...*
REGISTA (irritato): *Non capisco niente se lei mi interrompe sempre.*
COLLABORATRICE: *Non volevo dire altro.*
REGISTA: *E allora si esprima con precisione. Io vedo tutto. Mi prenda una sedia. Forza, la macchina quattro metri a sinistra. Dov'è la sedia?*

Rumore delle gambe della sedia. L'attrice che interpreta lo zingaro-barone guarda il regista. Il direttore della fotografia rimane in attesa.

REGISTA (quasi gridando): *Be', che succede? La macchina quattro metri a sinistra!*

8.

Findeisen in una stanza mentre legge un giornale. È pensoso.

COMMENTO-OFF: *Al giornalista era venuto un sospetto.*

9.

Cartello bianco su sfondo blu. Titolo: “Il regista cieco”.

10.

Il produttore del film (Hans Grimm). Di fronte a lui siede Findeisen.

PRODUTTORE: *Le dico che il film deve essere continuato a ogni costo...*
FINDEISEN (off): *Le può costare un sacco di soldi. Se lo può permettere?*
PRODUTTORE: *Sì. Il film è a uno stadio così avanzato della lavorazione che dobbiamo finirlo di girare.*
FINDEISEN (off): *Dovete finirlo di girare oppure potete già montarlo con il materiale esistente eventualmente integrato con un paio di scene supplementari.*
PRODUTTORE (interrompendolo): *No, purtroppo non è possibile.*
FINDEISEN (off): *E perché no? Vi mancano scene fondamentali?*
PRODUTTORE: *Sì, mancano...*
FINDEISEN (off): *Continuare con questo regista può esserle molto costoso. L'ho già visto sprecare materiale per scene buie, eppure lui continuava a girare. Non dovrebbe forse cercare di finire il film con un altro regista?*
PRODUTTORE: *Il nostro regista ha lavorato tanto a questo film che non possiamo rischiare di prenderne* (indugia) *un altro...*
FINDEISEN (off): *Può essere che il prodotto finito non corrisponda alle sue aspettative. Ha la possibilità di cautelarsi con una assicurazione?*
PRODUTTORE: *L'assicurazione non paga!*
FINDEISEN (off): *E perché no?*
PRODUTTORE: *Perché il regista è diventato cieco...*
FINDEISEN (off): *È un caso che non è mai accaduto prima?*
PRODUTTORE: *No, mai.*
FINDEISEN (off): *È dunque la prima volta che lavora con un regista cieco?*
PRODUTTORE: *Sì, sì.*
FINDEISEN (off): *Come si può lavorare, per esempio, con un attore che entra in una scena in cui non c'entra affatto? Scambiamo i ruoli nel film?*
PRODUTTORE: *Be', è un problema che risolviamo dandogli un assistente che gli comunica questi dettagli. Sono cose che gli si possono dire.*
FINDEISEN (off): *Voglio ben sperare che l'assistente ci veda...*
PRODUTTORE (sinora contratto, adesso sereno, quasi rilassato): *Sì certo, naturalmente.*
FINDEISEN (off): *Il film non sarà terminato a orecchio, vero?*
PRODUTTORE (convinto): *No, certo.*

11.

Stacco.

FINDEISEN (off): *Anche il problema del colore è molto importante per questo film.* (in) *Non ha mai pensato di girarlo in bianco e nero, il che semplificherebbe un po' le cose a un regista cieco?*
PRODUTTORE *No. Noi partiamo dal presupposto che un assistente gli possa chiarire esattamente i colori.*

FINDEISEN: *Il che vuol dire che lei ha assistenti con una ottima percezione del colore?*
PRODUTTORE (ride): *Sì, non sono daltonici.*

12.

Stacco.

FINDEISEN (off): *Lei dunque ha fiducia nel suo uomo. La posso capire. Parliamo un po' di un argomento generale: si può fare a meno del regista nel cinema?*
PRODUTTORE (deciso): *No.*
FINDEISEN (off): *Ma lei adesso sta lavorando con assistenti...*
PRODUTTORE: *Non fa niente... non si può fare a meno del regista.*
FINDEISEN (off): *Potrebbe essere una strada, per un lavoro di gruppo...*
PRODUTTORE: *No, non funziona.*
FINDEISEN (off): *Il regista è, per così dire, un simbolo, una polena mentre gli altri guidano la nave...*
PRODUTTORE: *No, no. Il regista è assolutamente necessario.*
FINDEISEN (insistente; off): *Dunque il regista è una polena...*
PRODUTTORE: *No, il regista è assolutamente necessario. Anche se è cieco, è lui che ha in mano i fili...*
FINDEISEN (off): *Sì, ma non li vede...*
PRODUTTORE (indugiando): *Questo no, ma ce la farà lo stesso.*

13.

Stacco.

FINDEISEN: *Se ho capito bene quel che mi dice, lui però non ha visto neanche una scena...*
PRODUTTORE: *No, lui personalmente no, però percepisce il film e, a mio avviso, lo ha anche portato avanti bene.*
FINDEISEN: *Piuttosto lo hanno fatto gli assistenti, se ho capito bene.*
PRODUTTORE (esitando): *Be', sì e no... Non lo si può dire con certezza. Diciamo: sia lui che gli assistenti.*
FINDEISEN: *Gli assistenti fanno per così dire da scorta al film?*
PRODUTTORE: *E lui... Come è noto, i ciechi percepiscono meglio, no? E lui ha il film in pugno.*
FINDEISEN (off): *Lasciamo perdere e torniamo alla questione dei fili, ce n'è uno famoso, quello rosso, ma come fa a individuarlo un regista cieco?*
PRODUTTORE (riflettendo): *Uh, una domanda difficile.*
FINDEISEN (off): *Lei è riuscito a individuarlo?*
PRODUTTORE: *Sì, ce l'ho fatta ma riconosco che non è facile.*

14.

Stacco.

FINDEISEN: *È ridicolo. Come pretende di mantenere il segreto della cecità del suo regista e fargli fare una serie di conferenze-stampa internazionali?*
PRODUTTORE (off): *È vero, sarà un problema. Non lo so. Ma ha già fatto esercizi. Con l'aiuto dagli assistenti, no?, non dovrebbe essere troppo difficile.*

Sequenza n. 15: Armin Mueller-Stahl

FINDEISEN: *Con il suo regista, dunque, Lei non fa solo tentativi, per così dire, di farlo girare, ma anche di farlo camminare?*
PRODUTTORE (off, ridendo): *È così.*
FINDEISEN: *Mi scusi, ma trovo cinica in questa circostanza la sua risata. I produttori sono sempre così freddi?*
PRODUTTORE (off): *No, no. Hanno anche sentimenti, ma...*
FINDEISEN: *Soprattutto devono avere il senso degli affari, per incassare, no? Come produttori devono...*
PRODUTTORE (off): *Devono averlo.*
FINDEISEN: *Forse avrebbe dovuto investire più soldi nell'assicurazione e le cose sarebbero andate meglio.*
PRODUTTORE (off): *No. In casi come questo l'assicurazione non paga. Pagano in caso di invalidità totale, di improvvisa morte del regista. Riguardo alla cecità le assicurazioni sono di diverso parere e non pagano.*
FINDEISEN: *Per il diritto assicurativo la cecità...*
PRODUTTORE: *... non è considerata un motivo sufficiente per interrompere il lavoro.*
FINDEISEN: *I registi ciechi quindi non sono invalidi totali?*
PRODUTTORE: *No, non dal punto di vista del diritto assicurativo.*
FINDEISEN: *Come produttore Lei probabilmente non ha mai avuto altre esperienze con registi ciechi.*
PRODUTTORE: *Sinora mai.*
FINDEISEN: *Continuando a parlare del caso di perdita di organi sensoriali, cosa preferirebbe che fosse un regista: cieco, muto o sordo?*
PRODUTTORE (pensoso): *Oh!... Direi cieco, perché se è in grado di farsi capire, e i ciechi hanno una grande sensibilità, no?, non si dice forse che "vedono con le mani", no?... Dunque, direi cieco.*
FINDEISEN: *Ne devo dedurre che continuerà a lavorare con questo regista?*
PRODUTTORE: *Sì, sì. Il film deve essere finito a ogni costo.*

FINDEISEN: *Questo l'ho capito, è stato sufficientemente chiaro a riguardo. Ma vuole continuare a lavorare con lui?*
PRODUTTORE (sbrigativo): *Questo ancora non lo so.*
FINDEISEN: *Vuole aspettare a vedere se qualcuno se ne accorgerà?*
PRODUTTORE: *Sì, vedremo.*

15.

In una toilette il regista cieco cerca di leggere uno spartito. Tiene gli occhi appiccicati alla partitura e porta due paia di occhiali l'uno sull'altro. Annusa la carta e lancia gemiti. Cerca di vedersi a uno specchio, con le mani si tocca gli occhi. Si leva gli occhiali che non servono a nulla.

16.

In una sala di proiezione; sullo sfondo la finestrella e il fascio di luce del proiettore. Il regista sta ispezionando il film; la sua assistente gli spiega gli avvenimenti sullo schermo che lo spettatore non vede.

REGISTA (duro): *Che sta succedendo?*
ASSISTENTE: *È un film d'amore e di grandi passioni. Una descrizione di...*
REGISTA (nervoso): *Non voglio una sua interpretazione. Mi dica quello che vede!*
ASSISTENTE: *Adesso vedo due uomini e una ferrovia. Molta gente. Ora un sollevatore di pesi, un prestigiatore, una scimmia.*
REGISTA: *Uhm.*
ASSISTENZA: *Adesso vedo due uomini con il cappello a cilindro e una bella ragazza... in bianco/nero.*
REGISTA: *Chi è in nero? Lei o lui?*
ASSISTENTE: *No, è il film che è in bianco e nero, tutta l'immagine. Loro sono tutti e due bianchi...*
REGISTA: *Uhm.*
ASSISTENTE: *Ora vedo un uomo, un mendicante; un uomo che si avvicina furtivamente, piano piano. Sembra che sia notte, è piuttosto scuro.*
REGISTA: *Uhm, uhm. Bene.*
ASSISTENTE: *Una donna guarda in uno specchio. Adesso si è fatto giorno. Ora sembra che ci siano... tre uomini... un giovane dall'aria molto triste. Egli riconosce un altro. E adesso c'è una lotta. Ora vedo una casa. Cambio scena.*

17.

Stacco.

Il regista guarda nel fascio di luce proiettata e poi si rivolge verso lo schermo. La sua assistente continua a descrivergli il film.

ASSISTENTE: *Ora vedo un campo da tennis. Stacco. Una casa piuttosto malmessa. Di nuovo il campo da tennis! Un uomo di fronte a una lampada e una donna che telefona. Insieme ad altri. È un telefono verde...*
REGISTA: *L'immagine è a posto? Non lo è?*
ASSISTENTE: *Sì, è a posto... La donna è...*
REGISTA (indica nervosamente il lato destro dello schermo): *Là, da quella parte... non è a posto!*

ASSISTENTE (dolce): *Ma sì che è a posto. Ora c'è uno stacco...*
REGISTA: *Va bene!*

18.

Una prova all'Opera. La nuca del regista che guarda il palcoscenico su cui quattro cantanti stanno provando il 1° atto del *Falstaff* di Giuseppe Verdi. Sono le commari di Windsor che rompono bastoni di legno.

19.

Siamo nella stessa scena. A tastoni con le due mani il regista cerca una tazza di tè. Fa per bere dalla tazza vuota.

COMMENTO-OFF: *Giovedì mattina, prova all'Opera.*
REGISTA (rivolgendosi a bassa voce all'assistente): *Mi dia un po' di tè...*

Dà la tazza all'assistente che gli versa tè. Lo sorseggia caldo.

COMMENTO-OFF: *Prima era tra i Frettolosi di questa terra.*

20.

Esterno di un cortile. La macchina a mano segue i passi incerti del regista che cammina su una passerella esterna di metallo a vari metri dal suolo.

COMMENTO-OFF: *23 metri separano la cabina di proiezione dallo studio.*

Totale dal basso dell'uomo che si ferma impaurito. Primo piano della testa del regista in attesa.

COMMENTO-OFF: *Aspettò due ore che si facesse vivo qualcuno dei suoi assistenti.*

Diaframma a iride circolare: la faccia del regista che poi si passa una mano sul volto. Parte una musica di pianoforte.

COMMENTO-OFF: *Dentro di sé era pieno di immagini.*

La sua immaginazione: Di spalla un proiezionista del periodo del cinema muto e sullo sfondo due inquadrature con un esterno notte di una strada a vivaci colori.
Doppia esposizione: sulla parte sinistra dello schermo la foto del volto di Louise Brooks, sulla destra un diaframma a iride circolare in cui scorrono le immagini dell'*Arrivo del treno alla stazione di La Ciotat* che poi scompaiono lasciando solo il volto della star.
Inquadratura successiva: sulla sinistra dello schermo, in un mascherino ovale, un poster a vivaci colori di un film hollywoodiano con la scena di un bacio; sulla destra il diaframma a iris dove scorrono a ritroso le immagini dell'*Arrivo del treno* che poi scompaiono lasciando solo in campo il manifesto.
Dissolvenza di suono e immagine.

21.

Titoli di coda bianchi su sfondo azzurro.

SAGGI

E l'attore diventò un divo*

Claudio Camerini

E così, i pazzi hanno assunto
la direzione del manicomio.
(Charles Bronston,
direttore della MGM nel 1919)

Negli ultimi anni dell'Ottocento, Emile Durkheim descrive il processo di trasformazione del lavoro che porta alla definizione dei ruoli nell'industria e nelle attività sociali: «La divisione del lavoro è oggi un fenomeno generalizzato a un punto tale da colpire gli occhi di tutti. Non possiamo più farci illusioni nelle tendenze dell'industria moderna, la quale procede sempre più verso l'impiego di possenti meccanismi, verso grandi raggruppamenti di forze e di capitali e di conseguenza verso un'estrema divisione del lavoro. All'interno delle fabbriche la separazione e la specializzazione delle occupazioni procedono all'infinito, ed ogni manifattura è essa stessa una specialità che ne presuppone altre (...). Ma la divisione del lavoro non è un fenomeno specifico del mondo economico; possiamo osservare la sua crescente influenza nelle regioni più diverse della società. Le funzioni politiche, amministrative, giudiziarie si specializzano sempre più, e lo stesso si può dire delle funzioni artistiche e scientifiche»[1].
Proprio negli anni in cui vede la luce il testo di Durkheim, questa specializzazione delle attività lavorative si presenta secondo una forma ormai stabilizzata, con una divisione dei compiti rigorosamente delineata. Il fenomeno di progressiva separazione delle funzioni riguarda da vicino anche la nascente industria cinemato-

---

* Il saggio è stato elaborato all'interno del progetto di ricerca "Le origini del cinema come spettacolo in Italia" che, sotto la direzione di Adriano Magli, viene condotta per conto del Consiglio nazionale delle ricerche e del Dipartimento di musica e spettacolo dell'Università di Roma "La Sapienza".

[1] Emile Durkheim, *La divisione del lavoro sociale*, Milano, Comunità, 1971, pp. 39-40 (edizione originale: *De la division du travail social*, Paris, F. Alcan, 1893, seconda edizione 1902.

grafica, ne scandisce le tappe salienti di sviluppo e ne accompagna la crescita. Nel cinema italiano di quegli anni si svolge un processo che porta l'attore, da figura marginale della cinematografia, ad acquisire l'autonomia del proprio ruolo fino al momento di massima importanza ed espansione: il divismo. È proprio il tema della *divisione del lavoro* a fornire la chiave interpretativa della complessa problematica dell'attore alle origini del cinema in Italia: l'ipotesi di partenza è che ogni vicenda dell'attore cinematografico dalle origini fino ai primi segni del divismo sia la storia di una progressiva *emancipazione* da altri compiti e da altre funzioni necessarie alla realizzazione di un film e di una *legittimazione*, all'interno del sistema di produzione, di questo compito ormai definito.
L'attore diviene tale non soltanto quando si dedica esclusivamente al lavoro di interpretazione di una parte — evitando di 'confondersi' con il momento della stesura del soggetto e dell'elaborazione della messa in scena — ma anche e soprattutto quando vede equiparata la sua prestazione a quella di altri, come il tecnico, l'operatore, il regista. La differenziazione della sua professione è quindi in diretta dipendenza dalla più generale distribuzione dei compiti tra singole persone che si crea in seguito allo sviluppo produttivo e tecnologico del cinematografo e alla necessità di una produzione sistematica.
L'ultima fase di questo ciclo, cioè l'estensione in direzione divistica dell'attore, è anch'essa suscettibile di una interpretazione dal punto di vista dei ruoli, che tenga conto cioè del peso sempre crescente assunto dall'attore rispetto al regista, allo sceneggiatore, all'operatore. Un'analisi del fenomeno condotta tenendo presente l'importanza dei ruoli lavorativi all'interno del sistema di produzione può aprire prospettive interessanti per la definizione del divismo da un punto di vista strutturale. La situazione del primo cinema italiano che qui prendiamo in esame — grosso modo fino alla Grande Guerra — fornisce veramente l'immagine di un divismo che, ben lungi dall'esaurirsi negli aspetti più appariscenti (la vita privata degli attori, le mode, le dispute sui contratti e sulle paghe, i pettegolezzi) tocca i nodi vitali dell'apparato cinematografico giungendo a orientare la politica delle case di produzione e la gestione della rete distributiva.
Le inserzioni pubblicate in quel prezioso volumetto che è la *Guida italiana della cinematografia* del 1915 danno la misura reale del fenomeno nella sua fase matura: la casa di produzione Giano-Film di Torino si presenta come «monopolista in tutto il mondo della produzione interpretata dal sommo artista Comm. Ermete Novelli dal 1° gennaio 1915 a tutto il 1917»; e la società di vendita e noleggio Electra-Film di Roma si definisce «concessionaria delle grandi esclusività teatrali. Serie: Lyda Borelli, Francesca Bertini,

Leda Gys, Hesperia, Mercedes Brignone, Pina Menichelli, Ruggero Ruggeri, Vincenzo Scarpetta»[2].
Il 'ciclo evolutivo' che ha per soggetto l'attore cinematografico italiano nel periodo che va dal 1896 al 1915 — e che ne vede i passaggi graduali e di crescente importanza: comparsa, factotum, attore, divo — non dovrebbe andare al di là dell'individuazione di una linea di tendenza. Il processo reale non è così rigido, è un processo a salti, ben più complesso e articolato dello schema che li costringe; tuttavia mi sembra che la suddivisione in quattro fasi della storia dell'attore possa rendere conto delle linee di sviluppo emergenti di una trasformazione effettivamente avvenuta, e che soprattutto possa costituire il punto di partenza per una serie di sistemazioni e di ricerche sul problema degli attori e dei divi in un periodo della storia del cinema italiano di cui soltanto in questi ultimi tempi si intraprende da più parti un'indagine sistematica.

La concentrazione del ruolo

Il decennio che va dal 1896 (arrivo del cinematografo in Italia) al 1905 (nascita delle prime case di produzione) vede l'attività di Italo Pacchioni, Leopoldo Fregoli, Filoteo Alberini, Vittorio Calcina, Luca Comerio e molti altri fotografi, inventori e ambulanti. È il periodo in cui il cinematografo è un *apparecchio*, una *macchina*, e non ancora una *struttura* produttiva; non esiste una produzione nazionale e un personale specializzato, mancano teatri di posa, canali di distribuzione e circuiti stabili di esercizio. La produzione di un film è affidata all'iniziativa di un singolo individuo che concentra nelle sue mani il ciclo complessivo di lavorazione: sono le caratteristiche del mezzo (una 'scatola magica' che riprende, sviluppa e stampa) a tagliare fuori ogni possibilità di assegnare lavoro a persone che non siano i detentori stessi dell'apparecchio. Le condizioni di realizzazione escludono quindi il più delle volte la possibilità di attribuire funzioni specifiche ad altre persone, e riversano l'intero lavoro sul promotore dell'iniziativa, che concepisce il prodotto, lo realizza e lo fa circolare.
Dopo qualche anno, con la separazione tra il momento della ripresa e quello della lavorazione della pellicola impressionata (affidati ora a due distinte apparecchiature), si rende necessario aumentare il personale e allo stesso tempo differenziarlo: il nucleo di quel 'settore tecnico' che si costituirà man mano attraverso l'aggrega-

---

[2] Guido Molinari, *Guida italiana della cinematografia - 1915*, Amministrazione Sestri Ponente (GE), 1915, p. 37 e p. 39.

ELECTRA FILM
Industria e Commercio Cinematografico
VENDITA E NOLEGGIO
Direttore Generale: M. CLERICI
ROMA - Via Quattro Fontane, 17 - ROMA
Telefono Int. 7-60

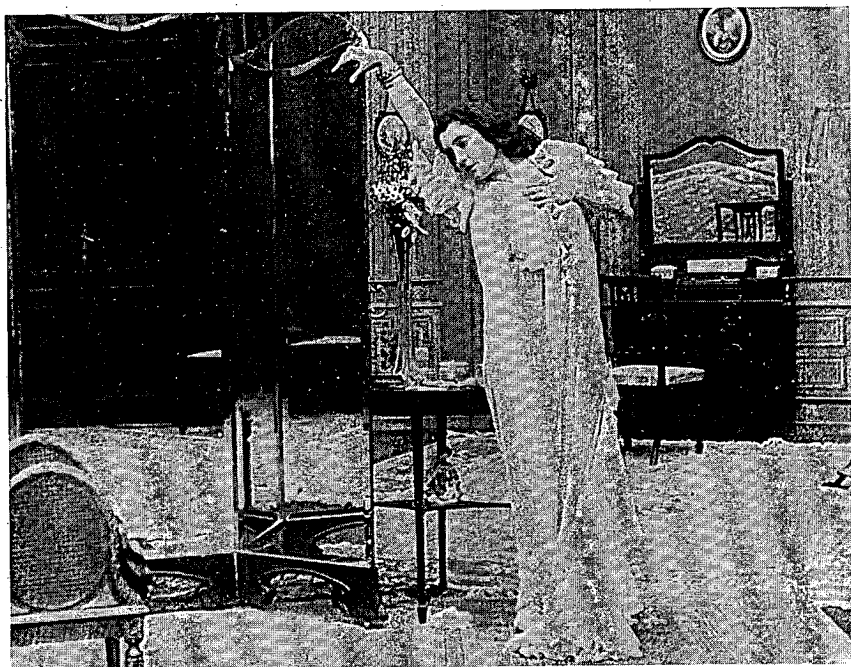
Concessionaria Esclusiva
per Lazio, Marche, Umbria, Abruzzi
e Sardegna delle Case:
Cines - Celio - Milano - Palatino Film
e per il Lazio, Abruzzi
Italia Meridionale, Isole e Colonie della:
The American Company (London) Limited
Flying "A" e Beauty-Film

Concessionaria
delle grandi esclusività Teatrali
SERIE: Lyda Borelli - Francesca Bertini - Leda Gys - Hesperia - Mercedes Brignone - Pina Menichelli - Ruggero Ruggeri - Vincenzo Scarpetta, ecc.

Inserzioni pubblicitarie su *Guida italiana della cinematografia, 1915*

zione di altri momenti come il montaggio, la proiezione, il viraggio e la coloritura delle pellicole, la sincronizzazione col fonografo, e che sarà il primo a differenziarsi e a creare personale specializzato. Il primato del *cinematografo* rispetto al *film*, della *macchina* sul *prodotto*, è il tratto caratterizzante il primo decennio di vita del cinema in Italia, e giustifica la mancanza di un'attribuzione di funzioni per tutto ciò che non riguarda strettamente il lato tecnico (soggetto, interpretazione, messa in scena).
Pochissimi sono i film a soggetto prodotti nel periodo 1896-1905: pellicole brevissime che svolgono in poche inquadrature una trama molto semplice. Non sono inquadrati in una produzione continuata e l'idea di realizzarli parte da una persona che è allo stesso tempo ideatore, operatore, produttore (in quanto proprietario della macchina da presa) e a volte anche interprete. I film di cui rimane qualche traccia sono le brevi comiche di Italo Pacchioni girate a Milano nel 1896 e la serie delle pellicole prodotte e interpretate da Leopoldo Fregoli tra il 1899 e il 1903. Sono i primi film di finzione, le prime 'messe in scena' del cinema italiano, in un periodo in cui gli operatori si dedicano quasi esclusivamente alla ripresa di avvenimenti d'attualità, e sono quindi i primi film per i quali sembra legittimo parlare di 'interpretazione', di 'recitazione', di 'attore': ma vedremo subito come queste categorie siano insufficienti a rendere conto di una situazione che presenta tratti originali, per certi versi curiosi, in ogni caso sconosciuti alle future

vicende del cinema italiano. Sono infatti le condizioni materiali di realizzazione, come si è detto, che riducono al minimo la possibilità di sviluppare una vera e propria divisione dei compiti, concentrando gran parte del lavoro nella figura del singolo realizzatore: non esiste un attore per lo stesso motivo per cui non esiste un soggettista, un regista, un costumista. Per ora si tratta solo di una forma embrionale di lavoro cumulativo, perché il 'pioniere' limita l'apporto dei collaboratori assommando quasi sempre su di sé tutte le funzioni: ideata una breve trama, scelto il luogo delle riprese, mette in azione il proprio apparecchio e spesso è egli stesso a mettersi davanti alla cinepresa e a interpretare la scena.
È il caso di Leopoldo Fregoli, che compie un lavoro che va dalla scelta del soggetto all'interpretazione fino a un rudimentale doppiaggio eseguito dietro le quinte mentre il film scorre sullo schermo. Il popolare trasformista viene così a rappresentare, negli anni a cavallo tra '800 e '900, il momento più significativo di questa 'confusione' della funzione dell'attore con altre in un'unica persona. Ma allo stesso tempo, l'attore-Fregoli si rende protagonista di un'esperienza-limite nei confronti dell'apparecchio, creando un rapporto con la macchina 'cinematografo' che definisce un grado estremamente alto di importanza dell'attore. Fregoli usa il cinema per riprendere unicamente se stesso, negli stessi personaggi e negli stessi numeri che costituiscono il suo repertorio teatrale. L'apparecchio da ripresa e da proiezione rimane sempre e soltanto uno *strumento*, un *mezzo* che gli consente di presentare le sue esibizioni in forma nuova.
Fregoli ebbe anche l'idea, ad esempio, di raggruppare insieme più pellicole in un'unica bobina e comporre così un programma di discreta lunghezza da proiettare senza interruzione dopo le sue esibizioni. Per realizzarla, modificò alcune parti dell'apparecchio, aiutato da un tecnico suo collaboratore. È un modo — significativo — di utilizzare il cinematografo finalizzandone tutte le risorse tecnologiche ed espressive alla logica di un personaggio e di uno spettacolo. Il suo personaggio, quindi, resta sempre l'attrazione principale dello spettacolo, il centro di interesse del pubblico, come nel film *La serenata di Fregoli* (anteriore al 1900), in cui il celebre trasformista monopolizza la scena: prepara l'azione, introduce

Francesca Bertini

Lyda Borelli in *Ma l'amor mio non muore!*

i personaggi facendoli agire come burattini, ammicca continuamente rivolto verso l'obiettivo e si gode da spettatore, in un angolo dell'inquadratura, l'effetto finale. Fregoli crea un cinema a misura d'uomo, o meglio a misura d'attore; il film moltiplica un personaggio già popolare, diffonde un'immagine già nota. Sarà proprio questa particolare funzione di amplificazione dell'attore e quindi il rapporto singolare, inscindibile, creatosi con l'apparecchio a impedire la ripresa — sotto qualsiasi forma — di questo tipo di esperienza cinematografica.
Le cose non cambiano molto nel caso in cui l''attore' si presenta distinto dal produttore: facendo 'recitare' i fratelli, i figli e i nipoti Italo Pacchioni mette in atto una rudimentale divisione dei compiti che, mentre definisce la gestione artigianale e familiare del cinema di questi anni, ne giustifica storicamente i limiti operativi e allo stesso tempo ne consente la sopravvivenza. Nelle comiche di Pacchioni non c'è differenza tra personaggio e interprete (i parenti che compaiono impersonano se stessi); la pratica cinematografica, relativamente alla recitazione, si riduce all'esecuzione di un'azione o di una posa; all'interno dell'inquadratura, l'attore possiede la stessa rilevanza che hanno gli oggetti, gli animali, i mobili, è un elemento tra gli altri, forse neanche il più importante. Un esempio curioso è quello della comica *La gabbia dei matti*, in cui il cane di Pacchioni, entrando all'improvviso in scena durante le riprese,

modifica il film obbligando gli attori a un comportamento diverso da quello previsto.
Coloro che partecipano a queste prime messe in scena vengono definiti *comparse* o *figuranti*[3], secondo una terminologia d'epoca che pone più l'accento sulla presenza fisica all'interno dell'inquadratura che su un vero e proprio lavoro di interpretazione paragonabile a quello contemporaneo del teatro o del varietà. La comparsa è un semplice elemento all'interno di un processo di lavorazione che ha isolato per ora solo le funzioni tecniche, lasciando indistinti altri momenti e altri personaggi di questo processo.

L'emergere del ruolo e il lavoro collettivo

Il decennio 1896-1905 è contraddistinto in Italia da una gestione ancora artigianale del cinematografo: la produzione non ha bisogno di somme rilevanti, né dai film realizzati si attendono profitti eccezionali (mi riferisco sempre ai film di finzione). La nascita delle prime case di produzione e l'inizio di un'attività produttiva stabile e continuativa nel biennio 1905-1906 portano in primo piano problemi ed esigenze sconosciute, almeno in parte, ai pionieri. In seguito allo 'smembramento' dell'apparecchio secondo le diverse funzioni (una macchina da presa, un laboratorio per sviluppo e stampa, un rudimentale tavolo di moviola, un apparecchio per proiezione) diventa necessario affidare lavoro a più persone, e quindi istruire personale, acquistare apparecchiature, costruire i primi teatri di posa e i laboratori, e soprattutto riunire le competenze delle varie specialità e distribuire i ruoli specifici.
Sistematicità e ritmo produttivo notevole caratterizzano subito queste case di produzione (la Cines a Roma, l'Ambrosio a Torino), anche se la circolazione delle pellicole è per ora limitata al territorio nazionale. Le funzioni che erano concentrate nelle mani di uno o due individui vengono ora distribuite fra più persone; la scrittura della trama, la messa in scena e l'interpretazione erano indubbiamente *momenti* distinti, ognuno con i suoi particolari problemi, anche prima del 1905: la differenza è che ora queste funzioni, attraverso l'attribuzione a singole persone, divengono mansioni specifiche e consentono la nascita dei primi *ruoli*. La costituzione di personale presso ogni casa di produzione non dà però luogo alla creazione di vere e proprie *categorie*; si tratta in un primo momento di ruoli intercambiabili, che portano gli stessi attori a dare una mano nei diversi settori della lavorazione.

---

[3] I due termini sono tratti da Guglielmo Re, *Il cinematografo e i suoi accessori*, Milano, Hoepli, 1907, p. 127.

Leda Gys e Gustavo Serena

All'interno della prima, sommaria divisione del lavoro che si è operata, l'interpretazione di una parte diventa un momento a sé stante della realizzazione di un film, anche se non completamente autonoma dal punto di vista di chi effettua la prestazione, nel senso che l'attore contribuisce anche alla stesura del soggetto o si identifica con il regista. Il grado di definizione del ruolo di attore dipende dalle esigenze del momento e viene così a iscriversi nella condizione più generale del 'personale artistico', i cui componenti invadono l'uno il campo dell'altro, allargando certamente il proprio raggio d'azione e sperimentando pratiche diverse, ma allo stesso tempo limitando fortemente la possibilità di differenziare i propri compiti. Il termine «artista», come del resto quelli di «scenarista» e di «metteur en scene», riferiti agli anni 1905-1906, stanno a indicare una mansione precisa che però non esclude — e a volte addirittura prevede — il confluire della prestazione in altri settori. È il caso, forse il più noto, di Luigi Maggi, che viene assunto da Arturo Ambrosio tra il 1905 e il 1906 diventandone il principale collaboratore come attore, sceneggiatore e regista; di Mario Caserini, scritturato nel 1905 dalla Alberini e Santoni (poi Cines) come attore e regista; e di Alberto Degli Abbati, sempre alla Cines come attore e direttore artistico dal 1906 al 1908.
La produzione sistematica, se non ha portato immediatamente alla nascita di vere e proprie specializzazioni, ha però operato una prima, importante distinzione separando nettamente il settore

Alberto Capozzi
e Luigi Maggi

tecnico (operatori, tecnici di laboratorio, coloritori, ecc.) da quello *artistico* (soggettisti, attori, registi), sulla base di una terminologia e di una categorizzazione provenienti dallo spettacolo teatrale e di varietà, adottate dalle case di produzione e diffuse dalla nascente pubblicistica cinematografica.

La distinzione tra personale 'artistico' e personale 'tecnico' va inserita allora nel più generale processo di differenziazione che ha per oggetto il 'cinematografo' e che si manifesta essenzialmente nelle polemiche e nei dibattiti presenti prima nei periodici ad alta diffusione e poi nelle riviste specializzate. Il cinematografo è associato da una parte a una serie di fenomeni che definiamo 'tecnici' o 'tecnologici': fotografia, fonografia, telegrafia; dall'altra, a un insieme di forme espressive e generi spettacolari che raggruppiamo sotto la definizione di 'artistici': teatro, letteratura, varietà, lirica, musica.

La trattazione del fenomeno 'cinematografo' sulla stampa quotidiana e periodica e anche sui primi testi usciti in quegli anni conferma questa separazione: la discussione oscilla tra i due poli, visti come estremamente distanti, del cinema come espressione e del cinema come tecnologia. E sarà una separazione importante per quanto riguarda le future vicende dell'attore, in quanto proprio la sua collocazione all'interno di una sfera lavorativa riconosciuta e definita come 'artistica' costituirà la base del suo successivo cammino: la partecipazione di famosi attori teatrali al cinematografo, la pubblicizzazione del nome e dell'immagine dell'attore nella

réclame di un film, la crescente importanza del ruolo fino a giungere ai primi segni del divismo[4].
La differenziazione del personale artistico riceve un impulso notevole con l'importazione di maestranze francesi — registi, attori, scenografi — da parte di alcune case italiane. Ci si rivolge alla Francia per un motivo specifico: il prestigio e il grado di organizzazione industriale raggiunto in quegli anni dalla produzione cinematografica; e per un motivo più generale: gli stretti rapporti — diplomatici, economici, culturali — che l'Italia inizia a intrattenere dalla fine dell'800, facendo diventare la Francia un punto di riferimento per la cultura italiana del tempo. Resta decisivo comunque il fatto che questi 'transfughi' portano con sé un lavoro artistico già qualificato, che prevede ruoli precisi e rigorosi, molto meno elastici di quelli concepiti e praticati allora in Italia.
Il biennio 1905-1906 è caratterizzato quindi da un avanzato stadio di specializzazione nel settore tecnico, e dalla coesistenza, nel settore artistico, di un discreto livello di differenziazione dei ruoli (imposto dal ritmo crescente della produzione) con forme di lavoro collettivo (retaggio della precedente indistinzione dei compiti che aveva contraddistinto l'epoca dei pionieri[5].

Lo sviluppo della specializzazione

Tra il 1907 e il 1909 le case di produzione aumentano numericamente e accentuano il ritmo produttivo. Gli uomini di cinema riescono a interessare al nuovo spettacolo le banche e la finanza, che intervengono più o meno massicciamente a incrementare la disponibilità economica. Il lancio sui mercati esteri e il conseguente problema della concorrenza internazionale portano all'intensificazione dei tempi di lavorazione e all'adozione della produzione in serie. Si rende necessario costruire nuovi impianti (studi e laboratori) che possano assorbire l'aumento della mole di lavoro. La crescita della domanda — favorita in parte dall'allargamento e dal potenziamento dell'esercizio — determina la nascita della

---

[4] Tra gli attori che prima del 1912 sono divenuti popolari grazie al cinematografo vanno citati almeno Gigetta Morano, Fernanda Negri-Pouget, Giovanni Casaleggio, Giuseppe De Liguoro e le prime coppie cinematografiche: Amleto Novelli e Maria Gasperini, Mary Cléo Tarlarini e Alberto Capozzi, Lydia De Roberti e Ubaldo Maria Del Colle.

[5] Un primo disegno di teoria sul problema dell'elasticità nella definizione dei compiti e più in generale sulla questione dei ruoli lavorativi nel cinema si può rintracciare nell'interessante libro di I.C. Jarvie, *Una sociologia del cinema*, Milano, Franco Angeli, 1977, al cap. 4, "Ruoli e relativa assunzione", pp. 101-118 (edizione originale: *Towards a Sociology of the Cinema*, London, Routledge & Kegan Paul, 1970).

figura del noleggiatore, intermediario fra il produttore e il gestore della sala cinematografica. Tutto ciò ha immediate conseguenze anche sul personale, sia quantitativamente, con assunzioni più consistenti, sia qualitativamente, con un'ulteriore e più stabile definizione dei compiti.

L'avvio della produzione in serie è strettamente legato a una ripartizione delle funzioni più articolata degli anni precedenti. Il sistema complessivo che assicura la creazione e la circolazione del prodotto presenta ormai una divisione per settori: il settore *tecnico* (qualificatosi attraverso i continui perfezionamenti sull'ottica dell'apparecchio, i tentativi di raggiungere una maggiore stabilità durante le riprese, la progressiva eliminazione del tremolio durante la proiezione, i primi esperimenti di proiezione a luce diurna, e così via); il settore *direttivo* (banchieri, finanzieri, aristocratici e altoborghesi diventano dirigenti e presidenti delle case di produzione); il settore *commerciale* (con la nascita delle prime agenzie di noleggio e il successivo potenziamento fino alla costituzione dalle concessionarie; con l'incremento numerico e il perfezionamento dell'esercizio).

Il settore *artistico* — ormai allargato fino a comprendere registi, attori, soggettisti, scenografi, costumisti, truccatori — presenta un avanzato grado di articolazione interna, sviluppatosi a partire dalle prime sommarie attribuzioni di compiti degli anni precedenti. Ed è solo all'interno di una situazione di questo tipo che assistiamo alla nascita e allo sviluppo di una figura di *attore* con caratteristiche ben definite. A volte il ruolo viene assegnato sulla base di una precedente esperienza lavorativa nel campo specifico della recitazione: è il caso di tutti gli attori che provengono da un'attività continuativa nel campo dello spettacolo drammatico (Amleto Novelli, Vittoria Lepanto, Gustavo Serena, Maria Jacobini, Dillo Lombardi, Cesare Dondini), della filodrammatica (Adriana Costamagna, Gigetta Morano, Lydia Quaranta), della scena dialettale (Ernesto Vaser, Lydia De Roberti, Alberto Collo, Giovanni Casaleggio, Vitale De Stefano). Altre volte è la necessità della casa di produzione che, attraverso un tirocinio più o meno lungo, porta a praticare il ruolo di attore e a creare così lo specialista: è il caso degli attori 'presi dalla strada', estranei all'ambiente dello spettacolo e privi di qualsiasi esperienza di recitazione.

Tutto questo non significa che si stiano già gettando le basi per lo sviluppo di un fenomeno divistico; si tratta, anzi, di un momento particolarmente delicato per i futuri sviluppi della figura dell'attore che, nonostante abbia conquistato un proprio spazio specifico, deve interpretare decine e decine di film prima che lo spettatore possa riconoscerne il volto sotto una quantità di barbe posticce, di parrucche, di abbigliamenti. L'epoca del cinema in costume — che

Maria Jacobini

attinge a piene mani nel repertorio dell'antichità, del medioevo, del Rinascimento, del Risorgimento — non favorisce certamente l'emergere di singole figure di attori con caratteristiche ben definite; anche perché si chiede loro, per il momento, una prestazione ancora non molto diversa da quella di alcuni anni addietro: una presenza fisica, un'opera da figurante. E una volta che viene identificato il volto, è difficile saperne il nome. I bollettini delle case di produzione, gli affissi pubblicitari, le prime recensioni, raramente nominano gli attori; la stampa specializzata, quando deve dare un giudizio particolare su un attore, lo designa spesso con il nome del personaggio o del ruolo interpretato (è una prassi che si può rintracciare ancora nel 1914, in piena epoca divistica, con molte recensioni di *Cabiria*).

Ma quella che si manifesta a partire dal 1907 non è solo un'accentuazione della differenziazione dei ruoli, è anche un cambiamento di segno nel modo in cui vengono distribuite le funzioni. La discriminante che decide la ripartizione del lavoro non è più soltanto la macchina, ma il *prodotto*; non sono più le semplici caratteristiche tecniche dell'apparecchio a legittimare le specializzazioni, ma anche le esigenze legate a una maggiore articolazione interna dei singoli prodotti.

L'inserimento sul mercato con i problemi della concorrenza e dei gusti del pubblico fa emergere altre esigenze, legate all'elaborazione del prodotto finale: il film. La definizione dei ruoli, dopo essersi allargata *orizzontalmente*, si approfondisce *verticalmente*, all'interno delle specializzazioni. L'apparecchio (il cinematografo)

aveva distinto l'operatore dall'attore, il tecnico di laboratorio dallo scrittore delle trame; ora il prodotto (il film) separa l'operatore del documentario dal regista del film a soggetto, il primo attore dalla comparsa, l'attore «passionale» da quello «comico».
In questa prospettiva, il fenomeno decisivo di questi anni è l'emergere dei *generi*: oltre a fondare nuovi tipi di riscontro privato e collettivo con il pubblico, esso ha effetti importanti nell'organizzazione interna delle case di produzione, nei piani di lavorazione delle troupes realizzatrici, nell'impostazione e nella conduzione della carriera di un singolo attore. Quest'ultimo, infatti, comincia a specializzarsi secondo i propri interessi e capacità o secondo le necessità della casa produttrice di cui fa parte: Gigetta Morano nelle commedie, Amleto Novelli nei film storici e di costume, Alberto Capozzi nei «drammi moderni», e naturalmente i comici, i primi a differenziarsi e a emergere come personaggi autonomi: Ernesto Vaser, André Deed, Emile Vardannes, Ferdinand Guillaume, Marcel Fabre, Armando Gelsomini, Pacifico Aquilanti, e poi Cesare Gravina, Domenico Gambino, Cesare Quest, Eleuterio Rodolfi, Primo Cuttica, Camillo De Riso.
La distinzione primaria è naturalmente quella tra «attori comici» e «attori drammatici» o «passionali»: all'Itala-Film, agli inizi del 1909, agisce una troupe comica, diretta dal francese André Deed, e una troupe drammatica, che ha come direttore artistico Oreste Mentasti. Il nucleo produttivo che viene così a crearsi prende il nome di «sezione» o di «servizio artistico»: ad esempio, Mario Morais, alla Comerio-Film nel 1908, è «direttore artistico della sezione drammatica», e Emile Vardannes, alla Milano-Film nel 1912, dirige il «servizio artistico per le scene comiche».
Abbiamo così introdotto un altro ordine di categorie e di terminologie che contribuiscono a precisare più chiaramente la figura dell'attore nell'ambito della prassi interna delle case di produzione: l'adozione di una gerarchia più o meno rigida e precisa ereditata dal teatro drammatico, che distingue il «primo attore» dal «primo giovane attore», l'«amoroso» dall'«attor comico», il «brillante» dal «generico» e che ha la funzione di determinare l'assegnazione delle parti principali e secondarie, di definire i rapporti economici dell'attore con la casa produttrice e di tutelarne i diritti professionali al momento della scrittura.
Rispetto al biennio 1905-1906 la figura dell'attore assume, a partire dal 1907, un vero e proprio status autonomo, legittimato dalla prestazione che è chiamato a fornire e delimitato da tratti inconfondibili rispetto ad altre funzioni. È significativo come proprio a partire dal 1907 compaiano, negli articoli sul cinema pubblicati dalla stampa specializzata e non, i primi brevissimi accenni all'interpretazione e alla recitazione che — pur con giudizi negativi sulla

gesticolazione frenetica degli attori — testimoniano il raggiungimento di uno spazio autonomo del fenomeno 'attore' all'interno del discorso sul cinematografo. Sulla base di questa condizione di autonomia del proprio compito si sviluppano due processi di determinazione: uno secondo l'esigenza dei generi, l'altro secondo la classificazione dei ruoli ereditati dal teatro (secondo un processo che giunge a compimento nel 1912), contribuendo così a differenziare dall'interno un ruolo — quello dell'attore — che ha appena raggiunto una sua indipendenza nell'ambito della produzione.
La differenza fondamentale tra divisione del lavoro creatasi nel 1905-1906 e quella sviluppatasi tra il 1907 e il 1912 risiede in primo luogo nel passaggio da un ruolo intercambiabile a un ruolo stabile, anche se negli anni successivi continuerà a essere frequente la figura dell'attore-regista: Ubaldo Maria Del Colle alla Pasquali, Attilio Fabbri alla Latium, Giuseppe De Liguoro alla Milano-Films, Emilio Ghione alla Celio. In secondo luogo (ed è questa la tappa decisiva), nell'approfondimento verticale di una differenziazione che era prima prevalentemente orizzontale. La prestazione dell'attore, inglobata dapprima nella figura del pioniere, poi distinta dalle altre nei primi anni di produzione ma contemporaneamente confusa nel lavoro collettivo, raggiunge una sua indipendenza e una sua legittimità. Il riconoscimento della specificità del lavoro di interpretazione e la considerazione dell'attore come figura ormai istituzionale sono le basi dalle quali si svilupperà, a partire dal 1912-1913, il fenomeno del *divismo*.

L'avvento del lungometraggio

A partire dal 1912 la produzione italiana registra un aumento considerevole: ne è segno evidente e significativo l'apertura di filiali di produzione e distribuzione nei principali paesi europei, negli Stati Uniti, in Russia e nei paesi dell'Oriente. Si tratta di una vera e propria penetrazione nei mercati esteri, proprio nel momento in cui la concorrenza internazionale si fa più forte (soprattutto quella americana e scandinava). A livello nazionale, il rafforzamento del circuito distributivo porta all'affermazione del concessionario esclusivo; per quanto riguarda l'esercizio, le grandi sale teatrali, che ospitavano saltuariamente le 'prime' più importanti, vengono utilizzate sistematicamente per le proiezioni. Strettamente legato all'espansione del circuito degli esercenti e dei distributori è l'orientamento della produzione verso il lungometraggio, che dopo le 'prove' nel corso del 1911 con *La Gerusalemme liberata, La caduta di Troia* e l'*Inferno*, riceve la consacrazione nei primi mesi del 1913 con l'uscita del *Quo vadis?* e successivamente con le due versioni di *Gli ultimi giorni di Pompei* e con *Cabiria*.

La spinta a realizzare film della lunghezza di 1500-2000 metri viene suggerita in gran parte dalla politica cinematografica dei paesi scandinavi, che esportano con successo già dal 1910 i lungometraggi interpretati da Asta Nielsen. Alfredo Morvillo, direttore del quindicinale «Cinema» di Napoli, in un articolo del settembre 1911 attira l'attenzione sul ruolo centrale che potrebbero assumere gli attori all'interno di una produzione impostata sulla realizzazione di film più lunghi del normale, venendo quindi a collegare la consuetudine del lungometraggio a quello che sarebbe stato il fenomeno centrale degli anni successivi: il divismo.
«Perché a che cosa si riduce in fondo il fenomeno dei lunghi films se non ad una maggiore valutazione che si crede doversi assegnare all'opera dell'attore? E che cosa dimostrano se non questo i casi di Asta Nielsen e di Madamigella Polaire[6] che, nuove argonaute dell'arte della mimica, elevandosi e con sé elevando l'opera dell'attore a elemento superiore tra quelli che il cinematografo compongono, si sostituiscono alla fabbrica nella produzione di cinematografie? Per fortuna oggi sono due sole le audaci che hanno innalzato lo stendardo della ribellione, ma chi ci dice che questi casi sporadici non saranno seguiti subito da cento altri ancora e chi assicura che anche elementi artistici estranei al Cinematografo non correranno sulle orme dei primi, allettati dai pingui emolumenti artificiosi? Se ciò sarà, la fabbrica andrà in rovina e con essa decaderà anche la cinematografia. È da supporsi infatti come assai probabile che l'attore e in ispeciale modo le attrici vorranno avere ben presto propri operatori: che farà dunque una fabbrica alla quale siano state tolte le Cinematografie artificiali, e che sarà mai della Cinematografia quando non fini generali e non tanto la ragione economica, ma fini unilaterali muoveranno attori ed attrici divenuti intraprenditori?»[7]
Nonostante l'articolo di Morvillo abbia quasi un valore anticipatore nella sua estrema lucidità, non dovremo per questo dedurne una rigida relazione di causa-effetto tra l'avvento del lungometraggio e la nascita del divismo. Si può invece pensare a una convergenza di fenomeni tra loro correlati, a una *simultaneità* che non lascia distinguere nettamente la causa dall'effetto. È solo in questo senso che si può accettare la tesi secondo la quale il lungometraggio, dilatando tempi e spazi a disposizione degli attori, finisce per conferire loro maggiore importanza che nel passato. I primi lungo-

---

[6] Si tratta di un'attrice francese che era stata oggetto di una grossa campagna pubblicitaria in Italia nel corso del 1911 in concomitanza con l'uscita dei suoi primi due lungometraggi prodotti dalla Dusseldorfer-Film.

[7] Alfredo Morvillo, *L'argomento principe. La fine della fabbrica*, «Cinema», Napoli, n. 17, 5 settembre 1911, p. 6-7.

metraggi giunti in Italia dal nord Europa (*Afgrunden, Den Sorte Drom, Der Totentanz*) convincono alcuni commentatori a profetizzare un potere sempre più grande per gli attori, dimenticando però che l'insolita lunghezza di questi film non sarebbe stata concepibile senza la presenza di un'attrice già celebre come Asta Nielsen.
Non diversamente, l'importanza progressiva acquistata dagli attori non dipende solo da un insieme di circostanze per loro favorevoli — l'incremento delle sale cinematografiche, l'aumento del pubblico — ma anche dalla qualità che essi sono stati capaci di offrire al momento giusto. In questi anni, l'attore acquista un volto e un nome presso il pubblico anche grazie a un suo lavoro oscuro, condotto negli stabilimenti di produzione, film dopo film, ritoccando e correggendo la propria immagine.

In SETTEMBRE
comincerà a proiettarsi in Italia la serie di
: Asta :
Nielsen

Settembre
segna la nuova era del Cinematografo

Settembre
riempirà come non mai fin'ora le cassette dei Cinematografi.

Settembre
realizzerà il sogno d'oro dei proprietari di Cinematografo.

Settembre
farà convergere su Napoli, Roma e Milano centinaia di lettere e telegrammi di Proprietari di Cinematografi.

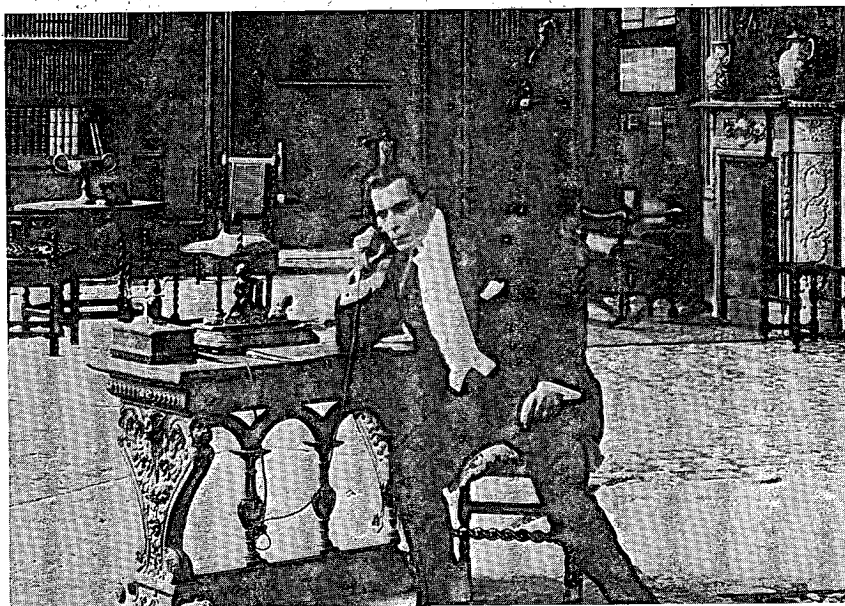
— CONCESSIONARI ESCLUSIVI PER L'ITALIA —
Meridionale e Centrale
Magliulo, Monza & Borrelli
Mezzocannone 31 - NAPOLI
Telefono 2-68
Mario Coscia
Via del Gambero 3 - ROMA
Settentrionale
Del Sole, Ferrari & C.
S. Vincenzino 5 - MILANO

Inserzione pubblicitaria

Nel buio della sala di proiezione, si rinsalda il tacito legame tra attore e spettatore, affermando così una interdipendenza tra allargamento del pubblico e popolarità dell'attore.
Per ciò che riguarda le condizioni materiali in cui l'attore si trova ad agire dal 1912 in poi, oltre a un allargamento notevole degli spazi d'azione e un potenziamento massiccio delle strutture già esistenti, va rilevata anche una serie di fenomeni nuovi che intervengono — anche se solo marginalmente — a determinare le condizioni per uno sviluppo ulteriore della figura dell'attore. Appaiono in questi anni un certo numero di strutture di supporto alla produzione fondate su attività 'complementari' a quella produttiva che però ne completano il ciclo e ne assicurano la continuità e la diffusione. In primo luogo, le scuole di recitazione, la cui costituzione, a partire dalla fine del 1909, istituisce uno spazio specifico per la formazione degli attori cinematografici. La prima risale appunto al novembre 1909: è la Scuola di arte cinematografica diretta da Mario Caserini, regista della Cines, alla Galleria Sciarra di Roma: in questa scuola, creata appositamente per le alunne della Scuola musicale femminile, Caserini insegna «recitazione, declamazione ed arte teatrale cinematografica». Pochi anni dopo è la volta della Ermete Novelli di Torino diretta da Federico

Pozzone (attore teatrale, all'Itala-Film dal 1911): scuola riservata agli aspiranti attori drammatici, nell'aprile del 1912 apre un «corso di preparazione speciale per cinematografia». Negli anni seguenti si costituiscono scuole di recitazione dedicate esclusivamente al cinema, sganciandosi quindi da istituti teatrali preesistenti: la più famosa diventa quella dell'attore Paolo Azzurri, attiva a Palermo dal 1914. In secondo luogo, le agenzie e gli uffici di collocamento per il personale artistico cinematografico, che nascono e si sviluppano a ridosso delle più importanti riviste teatrali, cinematografiche e di café-chantant e proprio al modello di queste riviste (soprattutto quelle di café-chantant e di varietà) va fatta risalire l'iniziativa di Francesco Razzi, direttore dal 1908 della «Cine-Fono e Rivista Fono-Cinematografica» di Napoli, di annettere alla sua rivista un «ufficio teatrale» per gli attori del cinematografo. Analoga funzione di collocamento svolgeranno, a partire dal 1910, le due principali testate specializzate, «La Vita Cinematografica» e «La Cinematografia Italiana ed Estera», entrambe di Torino. Infine, le ditte e gli stabilimenti specializzati in fotografie, manifesti, fotoincisioni, cliché, a cui le case di produzione e di noleggio si appoggiano nelle loro prime campagne pubblicitarie che prevedono la diffusione di foto di scena dei film, di affissi e di cartelloni, di immagini di attori e attrici[8].
Ma, come già detto a proposito del lungometraggio, non si tratta di un rigido processo causa-effetto. Certamente la creazione di nuove strutture e il potenziamento di quelle già esistenti creano le condizioni per uno sviluppo dei ruoli qualitativamente e quantitativamente diverso, che porta l'attore a divenire un personaggio centrale, in molti casi decisivo, della produzione. Ma è anche vero che questi sistemi di supporto (e penso in particolar modo alle scuole di recitazione) si sono potuti realizzare e moltiplicare anche in virtù di un'importanza che gli stessi attori si sono costruita man mano, conquistando i favori del pubblico e della stampa.
Per esempio, le scuole di recitazione, al di là della loro funzione primaria — fornire interpreti alle case di produzione — hanno anche il compito di nobilitare, per così dire, l'insieme degli interpreti, il «popolo degli attori», sia in relazione alla società, sia in rapporto ad altre forme di spettacolo più prestigiose (il teatro drammatico, soprattutto). Ma questo stadio non avrebbe potuto essere raggiunto se, in quell'epoca, l'attore non avesse posseduto già una sua legittimità, uno statuto in parte già dotato di un suo prestigio specifico; insomma, un tasso minimo di popolarità che da

---

[8] L'Ambrosio mette in circolazione nel 1912 una serie di circa quaranta fotografie dei propri attori, stampate dalla Brunner & C. di Como in bianco e nero su cartoncino formato 13x18.

Amleto Novelli

solo non avrebbe potuto evolversi nella forma del divismo, ma senza il quale nessuna strategia promozionale avrebbe potuto essere praticabile.
Anche in seguito all'insediamento dell'attore al posto che prima era della fabbrica, gli anni successivi al 1912 segnano il punto d'arrivo di un ciclo che porta l'attore, un tempo figura marginale, a divenire un personaggio centrale della cinematografia italiana. Il cinema di questi anni è veramente un *cinema dell'attore*, e il divismo va inteso principalmente come *centralità dell'attore*, come capacità di subordinare a se stesso altri ruoli che in epoche precedenti erano di pari dignità e importanza: il costumista, il truccatore, il tecnico delle luci, l'operatore, lo scenografo, il regista ruotano ora intorno a un'unica persona, ne assecondano le intenzioni, ne realizzano i progetti. A questo processo di *convergenza* se ne affianca un altro, opposto e allo stesso tempo complementare, di *espansione* del ruolo: l'attore, ormai cosciente della propria posizione, assume su di sé le funzioni del produttore (installandosi alla testa di nuove case di produzione), del direttore artistico (coordinando il lavoro dei vari *metteurs en scène*), in molti casi del regista (per i film di particolare richiamo) e naturalmente dell'interprete (riservandosi la parte di protagonista in tutti i film prodotti dalla propria casa). Questa nuova condizione si definisce in senso opposto a quella degli anni 1905-1906, quando, anche allora, l'attore partecipava alla scrittura del soggetto o alla regia: se prima si trattava di un semplice allargamento della prestazione ai compiti di altre per-

sone, ora è invece una espansione del ruolo che giunge fino a sovrapporsi alle funzioni del produttore, del regista, dello sceneggiatore.
La forma ulteriore di questo processo divistico sarà la creazione, a partire dal 1914-1915, delle case di produzione che portano i nomi degli stessi attori: Bonnard-Film (di Mario Bonnard), Azzurri-Film (di Paolo Azzurri), Polidor-Film (di Ferdinand Guillaume), Rodolfi-Film (di Eleuterio Rodolfi), Vidali-Film (di Giovanni Novelli Vidali), Cléo Film (di Mary Cléo Tarlarini), Vitè-Film (di Serafino Vitè), Bertini-Film (di Francesca Bertini), David-Karenne-Film (di Diana Karenne), Aristos-Film (di Giampaolo Rosmino), Zannini-Films (di Giovanni Zannini)[9].
L'attore-produttore si impegna così nel progetto ambizioso di far coesistere il carattere imprenditoriale del manager, la qualifica artistica dell'autore e la garanzia commerciale del marchio di fabbrica. L'attore 'ritorna' alla condizione delle origini, ma vi torna in posizione di forza, facendo pesare la popolarità del suo nome e della sua immagine. Egli riprende a occuparsi di più settori della lavorazione di un film, ma questa volta — ed è la differenza fondamentale — vedendosi riconosciuta la qualifica di *autore*.

L'attore e la casa di produzione

Fino al 1911, nel cinema italiano è il nome o la sigla della casa di produzione ad assolvere la funzione di riconoscimento presso il pubblico, a dare unità e coerenza ai singoli film quasi assumendo su di sé la qualifica di 'super-autore'. La casa di produzione rappresenta la costante in grado di raggruppare e sussumere le variabili costituite dai singoli film: si parla di «film della Cines», di «film dell'Itala», di «film dell'Ambrosio».
Negli anni in cui va affermandosi il primato della casa di produzione, l'attore è poco più che un dipendente: egli soffre il predominio e l'invadenza di un marchio di fabbrica in grado di dare un senso a tutto ciò che avviene sotto il suo nome (dal reclutamento di un attore all'uscita di un film), ma allo stesso tempo ne gode gli effetti benefici, perché egli stesso ha necessità di iscriversi in un sistema di riferimento che possa assicurargli uno statuto e, con esso, la sopravvivenza.

---

[9] Già dalla prima metà del 1912 era sorta a Firenze la casa di produzione Roberto-Film di Alfredo Robert, ma si era trattato, almeno per quegli anni, di un'iniziativa isolata, dato che il grosso sviluppo di queste società gestite dagli attori si avrà dal 1914-1915 in poi. Alfredo Robert alternava l'attività teatrale (con la compagnia di Eleonora Duse e con lo Stabile di Roma) a quella di attore cinematografico (partecipando ad alcune produzioni della F.A.I. e della Theatralia-Film nel 1911 e della Roma-Film nel 1912).

Anche sotto un altro punto di vista dovremo chiederci, però, se non sia proprio un saldo legame contrattuale con la casa produttrice a contribuire positivamente a far emergere individualità di attori ben definite. In effetti, finché gli attori passano freneticamente da una casa all'altra — attirati da contratti appena più remunerativi o dalla promessa di posizioni più prestigiose — essi sono costretti a interpretare i ruoli più disparati e si trovano quindi nell'impossibilità di costruire un'immagine con caratteristiche personali. Ciò diviene invece possibile quando una lunga permanenza nella stessa casa gli consente di lavorare con più tranquillità sul personaggio e di specializzarsi nei differenti generi.

La fedeltà dell'attore alla fabbrica produce quindi effetti positivi in più direzioni: egli diventa popolare presso il pubblico perché è frequentemente e stabilmente associato a un marchio produttivo che funziona da elemento di riconoscimento ed è garante della qualità; in secondo luogo, all'interno degli stabilimenti, un prolungato legame contrattuale rende possibile l'avanzamento nella carriera attraverso l'attribuzione di ruoli sempre più importanti (l'«amoroso» e l'«attor giovane» sono i gradi attraverso i quali sono passati tutti i «primi attori» della metà degli anni dieci); infine, diventa praticabile anche la specializzazione secondo i generi. Di questo effetto incrociato tra casa di produzione e genere sono valido esempio i nomi e i volti di alcune attrici: Fernanda Negri Pouget, la cui popolarità è legata ai film tragici e patetici della Cines a partire dal 1906; Gianna Terribili Gonzales, sempre alla Cines, nelle produzioni in costume; Lidia Quaranta, eroina dei film polizieschi e d'azione dell'Aquila Film intorno al 1910.

Diana Karenne

Anche le prime coppie dello schermo portano un inconfondibile marchio di provenienza: Amleto Novelli e Maria Gasperini alla Cines, Alberto Capozzi e Mary Cléo Tarlarini all'Ambrosio, Ubaldo Maria Del Colle e Lydia De Roberti alla Pasquali. Grazie a questo processo lento e graduale, si sviluppano tentativi destinati a introdurre nuovi elementi di riconoscimento o addirittura di paternità, secondo un processo che giunge a compimento negli anni 1912-1913, quando i nomi di Francesca Bertini, di Alberto Capozzi, di Lyda Borelli, di Ermete Zacconi si rivelano garanzie sempre più

Lydia Quaranta

precise e sicure per il pubblico: si chiede in sostanza all'attore di rendere conto dell'unità di un'opera che va sotto il suo nome. Sono le stesse case produttrici a compiere un passo decisivo orientando la produzione verso 'serie' di film interpretati da uno stesso attore: esordisce, nella seconda metà del 1912, la Milano-Films con le prime tre pellicole della 'serie Pina Fabbri': *I due amori, Una vita perduta, Onore per onore.* Nei primi mesi del 1914 la Morgana-Films di Catania fa uscire i primi due film della 'serie Giovanni Grasso' (*Capitan Blanco, Sperduti nel buio*) e prosegue nel corso dell'anno con le serie interpretate da Maria Carmi e da Giacinta Pezzana; nello stesso anno la Milano-Films imposta la sua produzione su tre serie dedicate rispettivamente a Hesperia, Mercedes Brignone e Bianca Camagni; nel 1915 è la volta della 'serie Bertini' e della 'serie Gustavo Serena' della Caesar-Film e della 'serie Zacconi' dell'Itala. Anche i distributori italiani si accorgono di quanto sia redditizio condurre le proprie campagne pubblicitarie sulla base del nome dell'attore famoso: l'avvio viene dato, nella seconda metà del 1911, da alcuni intraprendenti noleggiatori che si assicurano la distribuzione esclusiva in Italia dei film di Asta Nielsen[10]. E a partire dal 1912 le agenzie di noleggio e vendita riservano uno spazio sempre più grande al nome dell'attore all'interno degli inserti pubblicitari che vengono commissionati alle riviste cinematografiche: nell'autunno del 1912 Gustavo Lombardo mette in commercio la "Serie degli artisti celebri", instaurando una gerarchia inedita tra gli elementi che compongono la pagina della *réclame* e cioè mettendo al primo posto il nome del protagonista (Ermete Zacconi), al secondo il titolo del film (*Padre*) e in ultimo il nome della produzione (Itala-Film)[11]. Ed è con l'apparizione di questo affisso pubblicitario che si apre la stagione d'oro del divismo italiano.

---

[10] Pochi mesi dopo, all'inizio del 1912, la ditta Mario Ferrari & C. di Milano acquista l'esclusiva della produzione Vitagraph interpretata da Florence Turner. Nel 1914 Giovanni Pettine è concessionario esclusivo dei film dell'attrice francese Yvette Andreyor, mentre Onofrio Mazza distribuisce la "Nouvelle Série Artistique" con protagonista Suzanne Grandais.

[11] In apertura del saggio abbiamo riportato l'esempio della Electra-Film, concessionaria nel 1915 delle serie di film con Lyda Borelli, Leda Gys, Hesperia, ecc.

SERIE DEGLI ARTISTI CELEBRI

Commendatore

Ermete Zacconi

NEL CAPOLAVORO DRAMMATICO

PADRE

dell' ITALA - FILM di Torino

Esclusività Piemonte, Liguria, Roma e Napoli

La Signora dalle Camelie

Interpretata dalla più grande artista francese

SARAH BERNHARDT

con l'intera sua Compagnia

ESCLUSIVITÀ PER LA SOLA LOMBARDIA

Prossime pubblicazioni
Piemonte, Liguria, Lombardia

Morte di sacrificio
Le maschere
Labbra suggellate
Romanzo d'un uomo brutto
Il veleno dell'amore
Perseguitata a morte
Ultima ora
L'infanticida
Brivido fatale

Gustavo Lombardo

22 - Via S. Paolo - 22

MILANO

Prossime pubblicazioni
Piemonte, Liguria, Lombardia

I Vagabondi
Fiamme sprigionantisi
La povera Jenny
MADDALENA
Sangue di gitana
Fra due cuori
Sangue di Zingara
Sete d'amore

TELEFONO: 49-92 - TELEGRAMMI: AVIDO

CORSIVI

Renato Castellani viaggiatore instancabile

Pietro Pintus

Perché fu così scandaloso Due soldi di speranza, *tanto da essere indicato come il prototipo di una svolta, addirittura di una inversione di tendenza? Scandaloso naturalmente nei confronti del neorealismo, di cui avrebbe tradito la tensione morale originaria e il carattere peculiare di denuncia sociale.* Ladri di biciclette *è del '48,* Due soldi di speranza *arriva sugli schermi solo quattro anni dopo, eppure l'effetto che provoca sulla scena cinematografica italiana è come se fossero passati dieci, vent'anni; come se un lungo ciclo si fosse ormai consumato, un'intera stagione conclusa. Sembrò il lugubre (perché festevole) epicedio di un'epoca, e non era vero. Il neorealismo sorride, disse qualcuno registrandone l'effetto liberatorio; che sarà tuttavia giudicato dissacrante da altri. Eppure sorrisi e risate c'erano stati per i film di Zampa, sommariamente definiti neorealistici; persino all'interno di* Roma città aperta *(i ragazzini, la padellata al vecchietto...) veniva ricordato che la vita ci appare tanto più tragica quanto più ha disseminato attorno a sé frammenti di commedia; e* Ladri di biciclette *non lasciava cadere, lungo le stazioni di un plumbeo calvario esistenziale, molti spezzoni di malizia e di causticità? E i due finali, quello di* Ladri di biciclette *e quello di* Due soldi di speranza, *a ben guardare non avevano alcuni tratti in comune?*

Nel film di De Sica e Zavattini, nella desolazione del pomeriggio domenicale (la partita come sfogatoio di frustrazioni e rinunce), la decisione di lasciare andar via il ladro, davanti al figlio piangente, rivela anche un'oscura omertà di classe, una sorta di transfert collettivo di fronte alle iniquità della vita. E nel finale del film di Castellani il populismo pietistico, l'ancestrale solidarismo prendono corpo in un altro transfert: i poveri diavoli di Boscotrecase vanno incontro a Carmela e ad Antonio sull'onda di un'emozione e disperazione che hanno radici lontane, ed estranee al postulato evangelico: oggi è accaduto a loro, domani potrebbe accadere a me. Altro che speranza, aveva visto giusto Chiarini, non certo tenero con la sostanza del film, quando scriveva: «È uno slancio di generosità momentanea che non ha seguito e non risolve: tutto finirà come prima, finito il divertimento dei paesani con quello degli spettatori».

Ma le affinità tra i due film non sono rintracciabili solo nell'orizzonte oscuro verso il quale si incamminano Antonio Catalano, Carmela Artù, Antonio Ricci e il piccolo Bruno. In entrambi il tema di fondo è la ricerca: di un lavoro qualsiasi per l'innamorato di Carmela, della bicicletta senza la quale per l'attacchino romano è preclusa ogni possibilità di occupazione. In una

geografia ideale del nostro cinema tra la fine dei Quaranta e l'inizio dei Cinquanta la borgata romana di Valmelaina e il paese Cusano-Boscotrecase sono intercambiabili, si equivalgono: «Un certo miserabilismo e la ricerca sistematica del dettaglio sporco» (che erano, secondo Bazin, i rischi congeniti di certe storie italiane del neorealismo), la tetra arte di arrangiarsi per avere qualcosa che bolle in pentola, e ovunque povertà, superstizione e ignoranza. E se è vero che Carmela, svettante personaggio femminile del nostro cinema, corre con il cuore in gola da un capo all'altro di Due soldi di speranza, *attraversandolo come una bestiola instancabile, la frenesia locomotoria di Antonio corre parallela, dal paese a Napoli, da Napoli al paese, a suonar le campane per il parroco e ad affiggere manifesti di notte per lo sciopero generale, a 'dare il sangue' realmente e metaforicamente per quell'esistenza da bruti, a consegnar favole alla povera gente trasportando 'pizze' in bicicletta, come un dannato, da un cinemino all'altro.*
La colpa di essere poveri, *questo era il titolo originario, poi abbandonato, di* Due soldi di speranza. *Ed era un titolo che poteva andare benissimo anche per* Ladri di biciclette: *come ricordava ancora Bazin, «nel mondo in cui vive questo operaio, i poveri, per sopravvivere,* devono derubarsi tra di loro». *Omologamente si potrebbe dire che in* Due soldi di speranza *i poveri, per sopravvivere, hanno vergognosamente bisogno della carità di altri poveri. Come nel film di De Sica, tutto si compie in un universo di stracci, di fame e di paura del giorno dopo; anche se la 'favola' è raccontata* en plein air, *il senso di claustrazione, di separatezza è assoluto. Ma c'è un altro elemento in comune, e non è da poco, i due film sono affidati a non professionisti: cioè l'esemplarità del racconto non deve piegarsi al gioco consapevole dell'attore, ma affidarsi a una istintualità antropologica in ragione della quale la verità dovrà coincidere con una realtà* non interpretabile.
Ma allora perché proprio Due soldi di speranza *si presentò sotto il segno della*

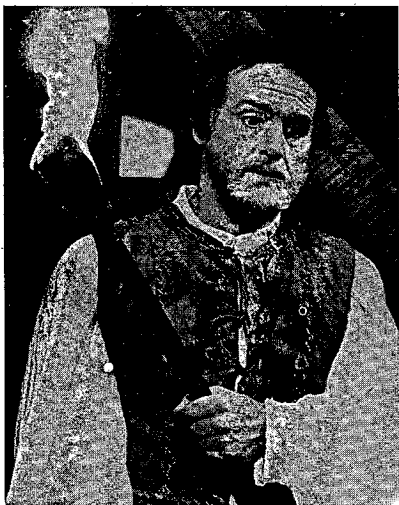
Vincenzo Musolino e Maria Fiore in *Due soldi di speranza*

discriminante, del film oppositivo che trascolorava in rosa i temi e le poetiche del neorealismo? Perché Fortini parlò di «poemetto pastorale» in quella occasione, di neorealismo che diventa «arcadia»? C'è una frase nel copione di Due soldi di speranza, *scomparsa poi dal film (ne riferisce Sergio Trasatti nel suo "Castoro" su Castellani): «Una battuta che Carmela dice alla madre, spaventata all'idea del matrimonio: «Non ho niente, ma metterò al mondo tanti di quei ragazzi che grideranno 'ho fame' così forte che qualcuno ci dovrà pur sentire». Castellani (responsabile in toto della sceneggiatura, Titina De Filippo si limitò ad addolcire in napoletano comprensibile il dialetto originario) la giudicò «troppo da pamphlet» e la eliminò. C'è in questa preoccupazione riduttiva tutto Castellani (non si vuol dire che se la battuta fosse rimasta il film avrebbe ridotto di molto il numero degli avversari): l'orrore un po' schizzinoso non tanto per l'ideologia quanto per la sua esplicitazione; il rifuggire da qualsiasi tipo di conclamato 'messaggio', con una volontà di occultamento quasi notarile; il prendere le distanze, sempre, da scuole, movimenti, mode, con un disdegno di fondo per la 'politica'. Tutto questo lo si chiamò, di volta in volta, discrezione, riserbo, freddezza, programmatica asocialità, elegante scetticismo, estetismo.*

Questo autore appartato che nell'arco di quarant'anni, dal '42 all'82, realizza quattordici lungometraggi, due short per film a episodi e tre sceneggiati per la televisione, amava immensamente il proprio lavoro, ma non amava molto i propri film: li giudicava creature lasciate per strada, che quasi sempre non aveva avuto voglia o occasione di rivedere. Ma c'erano due titoli ai quali era molto affezionato: Il brigante, *figlio incompreso e mutilato dalla produzione, e soprattutto* Due soldi di speranza, *che giudicava il suo film più compatto e sincero. Forse per spiegare, almeno in parte, la drastica schematicità dei giudizi che accompagnarono quest'ultimo film, occorre ricordare lo scorcio buio di quei torpidi anni cinquanta, il senso di ricaduta, l'addio alle «belle bandiere degli anni quaranta», lo sconsolato grigiore dei tempi, e soprattutto il dissennato oscurantismo di quanti — ed erano soprattutto le forze di governo — vedevano nel neorealismo il pericolo maggiore per la pace sociale. In quel clima si ebbe una singolare applicazione anticipata — nei riguardi della storia di Antonio e Carmela — della teoria degli opposti estremismi: ci fu chi la benedisse subito con l'acqua santa, e chi la fulminò con il suo 'vade retro Satana'.*

Esempio macroscopico di annessione di stretta osservanza politico-partitica, che sembrava rifarsi al linguaggio del «Candido» di Guareschi, l'osservazione di Giuseppe Sala («Bianco e Nero», aprile 1952): «A Castellani non importa nulla che gli spettatori prendano a cuore i problemi dei disoccupati di Boscotrecase e si adunino in cortei o mandino lettere all'Udi perché ogni Carmela abbia il suo corredo, la sua casa e magari una bella colomba picassiana sulla porta di essa». Con maggiore finezza, ma sempre nel campo delle appropriazioni fideistiche, riassumeva Gian Luigi Rondi («Fiera letteraria», 3 gennaio 1954): «Scomparsa la guerra e superati taluni immediati problemi del dopoguerra, restava sempre attuale — per i poeti della realtà — la realtà dell'uomo nella sua eterna condizione di nato al dolore a causa del Primo Peccato. A questa condizione, che è di tutti i tempi ma che in questo periodo determinato i poeti esprimono alla luce delle istanze particolari del Cristianesimo contemporaneo (quelle cioè più direttamente connaturate agli impulsi di solidarietà dettati dalla dottrina del Corpus Chrysti mysticum*) si*

Sotto il sole di Roma

rifaceva Due soldi di speranza *come alla sua fonte più genuina di ispirazione e vi trovava la sua più perfetta, poetica misura».*
Dall'altro versante era abbastanza conseguente che replicasse Carlo Muscetta («Società», aprile 1954): «La storia dei due poveri promessi sposi di Castellani, nonostante l'audacissima innovazione di darci una Lucia con l'iniziativa femminile, restava affidata a una soluzione provvidenziale. Questo non vuol dire che la problematica religiosa vi fosse sviluppata: al contrario era pressoché nulla, mentre la morale cattolica vi era scrupolosamente osservata. Insomma i Promessi sposi *ci parevano rifatti con notevole coerenza di spirito gesuitico e senza la troppo austera pretesa che aveva avuto il Manzoni nell'escludere l'amore dalla sua cantafavola.* Due soldi di speranza *non era gesuitico solo per l'unzione con cui terminava il film, dopo tante godute bellezze (la chiesa e l'acquasanta che benedice tutte le passate tentazioni prematrimoniali e santifica l'amplesso). Era gesuitico perché moralizzava esteriormente una storia, la quale, proprio nei suoi momenti poetici, appariva giocata su una finissima sensualità che trascorreva musicalmente dai personaggi al paesaggio. Era gesuitico perché ci presentava il quadro di una realtà tutta consolata e lambita da una luce di idillio, proprio quando questa realtà nella storia che viviamo è caratterizzata da una tensione di cui ogni giorno vediamo i conflitti».*
Povero Castellani, lui così impolitico, che rifuggiva da ogni etichetta e inquadramento, eccolo a un tratto a rappresentare per taluni il cinema del controrealismo e per altri quello di Pio XII. C'era tuttavia una curiosa contraddizione, uno snodo sfingeo nella sua personalità: riservato, appartato, al di fuori dei clan, un solitario, è fuori di dubbio; ma proiettato nel cinema a corpo morto. Lo scopriamo a scrivere senza tregua soggetti, trattamenti,

Philippe Leroy in *Vita di Leonardo*

sceneggiature, a riempire di appunti innumerevoli taccuini, a eseguire puntigliosi e lunghi sopralluoghi, ordinato e preciso come un ragioniere, duro e ostinato ma tuttavia pronto a fare, come diceva Sklovskij, la mossa del cavallo con i produttori (tagliando, riducendo, modificando, ribaltando), a fiutarne gli umori e la disponibilità. Dava l'impressione di essere estraneo ai grandi accadimenti esterni (la guerra, il fascismo, la Resistenza) ma anche questo non era del tutto vero: giudicava in realtà più importante il suo lavoro, i progetti, l'amore per il cinema di ciò che gli stava crollando intorno. Era come se si fosse impegnato a dare testimonianza, col suo fare cinema, di un mondo che finiva e di un altro che faticosamente baluginava, ma senza entrare nel merito, convinto com'era che è molto difficile cambiare gli uomini mentre è gratificante raccontarli, seguendo i tracciati della fantasia, il gioco delle tecniche combinatorie, ciò che gli aveva insegnato da tempo l'amato Ariosto. Lo entusiasmavano le nuove tecnologie, ma non voleva esserne soggiogato: dalla radio nella quale genialmente aveva esordito alla televisione che doveva diventare il suo vasto terreno di cultura compositiva. Gli dava fastidio l'aggettivo calligrafico a proposito di Un colpo di pistola, *ma non aveva nessuna voglia di difendere il film («Certo oggi è allucinante pensare che in piena guerra noi facessimo film come* Un colpo di pistola*»), e per ciò che riguarda il formalismo, un'accusa intermittente che bersaglierà molto suo cinema, ne rivendicherà l'accezione non denigratoria (con lo stesso fine l'Opojaz russo aveva preferito la dizione "scuola morfologica"), annettendola al suo circuito espressivo.*

Quanti avevano ammirato Sotto il sole di Roma *e si erano poi ritratti non consenzienti di fronte a* Due soldi di speranza *non si accorsero che quest'ultimo discendeva direttamente da una costola del primo.* Sotto il sole di Roma *era stato l'ingresso di Castellani nell'area composita del neorealismo: c'era entrato a suo modo e con gli stilemi della commedia, ma in quell'unico lungo flashback che era il film e in cui si ricordava l'estate del '43, la guerra, l'occupazione e si celebrava la fine della giovinezza («La gioventù senza pensieri era finita», dice Ciro alla fine, «ora toccava a me pagare»), ai dispetti d'amore e ai toni sapidi e ironici s'intrecciavano all'improvviso quelli amari, acri, addirittura foschi: la relazione di Ciro con Tosca, il personaggio di Sordi, il ricatto delle lettere, la morte del padre di Ciro. Si dispiegava così, tra sorrisi e colpi duri di stiletto, la lotta quotidiana per sopravvivere, per non affondare. Altri racconterà di quei giorni la lotta antifascista, la cospirazione e il sacrificio; Castellani sa solo parlare di una città, con i suoi piccoli protagonisti, che attende unicamente che finiscano i disastri della guerra. E* Due soldi di speranza *ha molti punti di contatto con quel film: ancora storie di innamorati in un mondo che ha alle spalle distruzioni e lutti. Come Ciro schiaffeggiava Iris, così Antonio a un certo momento prende a schiaffi la*

vulcanica Carmela, ma è soprattutto l'episodio napoletano ad assumere rilievo nella sua simmetria con l'omologo rapporto di Ciro con Tosca. La storia di Antonio con la proprietaria dei cinema, madre di un povero figlio che ha bisogno per vivere di continue trasfusioni di sangue giovane, è un capitolo a sé, di grande commedia all'italiana avantilettera. Quel rapporto della donna con Antonio, di vischioso accaparramento materno e di greve sensualità, mai del tutto evidenziato (secondo i canoni moralistico-estetici del regista), ma affidato a un climax (il vorace bacio riconoscente) e a un beffardo pedaggio da pagare (l'affamato per definizione è rimpinzato di bistecche per moltiplicarne i globuli rossi, ma il film non ci mostra il rito festoso della famelicità ma lo stadio nauseabondo della repletudine), è un contraltare nero a quella che sarà più esatto definire un'ilarotragedia della disperazione; e mostra a sufficienza quanto il regista abbia sentito operante l'eredità neorealistica; tuttavia «senza polemiche», come era solito dire: accettando cioè del neorealismo, in luogo delle preoccupazioni sociali, lo sguardo fenomenologico sulla realtà.

La giovinezza, gli innamorati, la dolce febbre di un'età che subito precipita: Una breve stagione *si intitola significativamente il suo addio al cinema per il grande schermo, nel '68, due amanti fuorilegge che si danno la morte, al termine della parabola, come Giulietta e Romeo. È forse questo il tema sul quale, su registri diversi, Castellani ha lavorato con maggiore costanza, e con i risultati più felici (da* Sotto il sole di Roma *a* Primavera, *da* Due soldi di speranza *a* Giulietta e Romeo, *da* I sogni nel cassetto *a* Il brigante*): le intermittenze del cuore, le accensioni e i deliri (ma anche i quieti, grigi, amori quotidiani), l'arco di un tempo irrimediabile che coincide con quello della gioventù. E anche lui, Castellani, quando ha battuto l'ultimo ciak nel cinema per dedicarsi poi alla televisione, è sembrato adombrare l'esaurirsi di quel tema prediletto con la conclusione biologica di un ciclo: «Il cinema deve essere fatto dai giovani, tocca a loro raccontare, e agli altri mettersi in disparte».*

*Come Rossellini, che aveva visto nel piccolo schermo il medium più idoneo a raccontare la storia e a diffondere cultura, anche Castellani aveva accettato con fervore giovanile di lavorare per la televisione. Ma accanto alla preoccupazione didascalica (*Vita di Leonardo, Verdi*), a differenza di Rossellini, coesisteva e assumeva sempre maggiore evidenza la preoccupazione estetico-formale, tanto più rigorosa e puntigliosa quanto più gli anni passavano. E che ormai venisse sempre più in primo piano la fantasy rispetto alle intenzioni gnomiche, il piacere ariostesco di una stratificata affabulazione, è dimostrato dal suo ultimo progetto, non realizzato, per il piccolo schermo e che altri (Antonio Margheriti) si appresta a tradurre in immagini con uno scrupolo filologico e una fedeltà che vogliono essere un omaggio al magistero di Castellani. Il film, in sei puntate di un'ora, sarà* L'isola del tesoro*: un progetto che risale al 1963, subito dopo* Mare matto, *con l'idea di fondo di trasferire il senso dell'inebriante avventura stevensoniana in un mondo, già al tramonto, di fantascienza.*

Castellani ha lasciato una sceneggiatura completa in ogni particolare, e pile di appunti accumulati per quasi un quarto di secolo. Un cammino, anche questo, nel tempo: fatto da un viaggiatore aristocratico e instancabile che amava le favole e gli incontri affascinanti, le dislocazioni temporali, il suo mestiere come rischioso artificio e il cinema alla stregua di un tracciato fantastico su cui procedere attraversando la misteriosa mappa della vita.

La rivista «Screen» e lo scenario inglese

Stefano Ghislotti

Per avvicinarsi alla teoria del cinema presente in Gran Bretagna in questo primo scorcio degli anni ottanta occorre affrontare due questioni preliminari che riguardano la dispersione degli interventi nell'area anglofona e il tipo di influenze che vi si possono censire. In effetti la teoria e la riflessione sul cinema così come si configurano in Gran Bretagna vengono condivise in un'area linguistica che va molto oltre il solo territorio nazionale. A differenza di altri paesi infatti la Gran Bretagna è meno soggetta a barriere linguistiche: la popolazione mondiale anglofona è molto numerosa, distribuita oltre che nel paese in questione anche negli Stati Uniti e in Australia, e in tutti i paesi che a vario titolo riconoscono l'inglese come seconda lingua.

C'è quindi un forte interscambio culturale che investe in particolare i tre paesi di ceppo anglosassone appena citati, tanto che con estrema facilità e senza mediazioni avviene un circuito rapido di informazioni e di punti di vista. L'editoria anglo-americana (a buon diritto se ne può parlare in questi termini) può contare su un'area di lettori davvero molto ampia con un interscambio reale: è sufficiente infatti prestare attenzione anche ai soli rimandi bibliografici degli articoli per notare come non vi sia prevalenza di principio tra opere edite in Gran Bretagna e opere edite negli Stati Uniti. Il dato che deriva dalla situazione che abbiamo delineato è quindi quello di un'assenza (tale almeno per un osservatore esterno) di limiti nazionali della teoria inglese: la possibilità di espansione e circolazione delle idee fa sì quindi che il dibattito sia molto ricco a tutti i livelli, non solo a quello teorico.

Ma se di notevole portata è l'interscambio interno delle idee e delle riflessioni teoriche, altrettanto forte è la presenza — e siamo alla seconda questione — di influenze provenienti dall'esterno dell'area linguistica, in particolare dalla Francia. Abbiamo già avuto modo di notare in un precedente intervento[1] come la teoria francese vanti un grande sviluppo, sia nel senso cronologico, sia in quello della contemporaneità, e va sottolineato quindi anche in questa sede la forte esportabilità della teoria francese, che non ha mancato di influenzare l'area inglese e, più in generale, quella anglofona. L'approccio disciplinare che presenta una

[1] Si veda il nostro precedente articolo: *Lo scenario francese*, in «Bianco e Nero», 4/1985, pp. 88-105.

particolare forza di penetrazione si rifà alla riflessione semiologica, che ha influenzato tutto l'ambito di studio della cultura (anche se altre forme di analisi convivono con essa), e lo studio del cinema in particolare: Barthes e Metz, esponenti della prima generazione degli studi semiologici, sono i nomi che ricorrono maggiormente, e a essi si sono aggiunti in questi ultimi anni quelli degli esponenti della seconda generazione, che pure mostra a tutt'oggi un ingresso ancora molto relativo. Si può dire quindi che accanto a temi propri l'area inglese ha colto, rielaborato, integrato i suggerimenti metodologici e i temi disciplinari di provenienza francese avviando una fase di riflessione che si è espansa in maniera notevole e che mantiene anche in questo decennio un posto considerevole.

La ricerca accademica

Dovendo citare i due grossi poli di riflessione sul cinema interni all'area anglofona, non si potrebbe che fare riferimento alle riviste «Film Quarterly» e «Screen». Della prima, che esula — nonostante le considerazioni fatte poco sopra — dalla portata di questo articolo, ricordiamo soltanto che si tratta di una rivista americana, pubblicata a Berkeley (California), entro la quale hanno trovato spazio molti articoli dedicati alla riflessione teorica sul cinema. Articoli che hanno avuto modo di entrare in contatto con la tradizione europea a partire da quell'epoca 'calda' iniziata intorno alla prima metà degli anni settanta e, seppur con molti sviluppi, non ancora conclusa.
Per la rivista «Screen» il discorso è invece più ampio, perché proprio da una dinamica attenta del suo percorso si può ben cogliere l'andamento della riflessione teorica inglese. I tratti emergenti di tale ricerca ci paiono essere quelli che di seguito esponiamo.
In primo luogo, a differenza della teoria francese, la riflessione inglese non sembra muoversi secondo le linee di forza di approcci disciplinari univocamente definiti. Piuttosto, si presentano allo sguardo aree tematiche affrontate secondo metodi confrontabili con quelli, poniamo, francesi o italiani, ma che non rinunciano a una portata immediatamente più vasta. Se di ricerca accademica si tratta, essa appartiene comunque a una tipologia molto particolare, perché molto evidente è la sua spinta verso i settori più 'esterni' e meno teorici dell'attenzione al cinema. Si tratta cioè di un modo di pensare il cinema che non rinuncia a determinare influenze precise sul 'fare' cinema e su una consapevolezza più generalmente sociologica riguardo all'istituzione cinematografica. Questa spinta verso l'esterno fa parte delle indicazioni programmatiche che il comitato editoriale ha reso esplicite proprio nel momento di passaggio dagli anni settanta agli anni ottanta[2].
Dopo aver ricordato il trentennale dell'istituzione che promuove la pubblicazione della rivista (la Società per l'educazione al film e alla televisione)[3], l'editoriale passa a considerare le priorità della rivista stessa, consistenti nella costituzione di un corpo di conoscenze sul film e sulla televisione

---

[2] Cfr. l'editoriale della rivista «Screen», vol. 20, n. 3-4, 1979-80, pp. 7-14.
[3] S.E.F.T., The Society for Education in Film and Television Ltd.

viste come pratiche significanti[4]. Questo corpo di conoscenze ha investito un certo numero di campi, differenti ma tra loro interrelati, con una particolare insistenza sul linguaggio nella sua specificità, sia dal punto di vista della significazione, sia da quello della comunicazione. Sotto questo profilo, l'impegno culturale e le scelte disciplinari sempre molto precise hanno generato nel pubblico l'impressione — afferma l'editoriale — che «Screen» fosse non solo una voce all'interno del dibattito teorico, ma *la* rivista accademica di studio del film.
Eccoci dunque al cuore della questione: ci si chiedeva poco sopra come giustificare la scelta della sola rivista «Screen», ma proprio nella presentazione della nuova versione, proiettata verso gli anni ottanta, troviamo un accenno preciso a questo aspetto. Sul problema il comitato editoriale prende due posizioni fra loro interrelate. Da una parte chiede di non identificare la rivista come un organo dello studio accademico, inteso come scelta e definizione di oggetti sostanzialmente statici perché autodefiniti, e propone, come correttivo, di 'ritagliare' nuovi oggetti, così come di proseguire il lavoro delle analisi dei film per ricoprire sia il campo generale sia quello specifico. D'altra parte però non rinuncia a identificare nella ricerca accademica un potente volano capace di creare nuovi modi di pensiero sul cinema e la televisione: «L'analisi accademica, inoltre, tende a non essere consapevole degli effetti che genera al di fuori della propria sfera immediata. (...) Ma l'analisi, se ben riuscita, deve avere effetti più ampi, promuovendo film o gruppi di film alla considerazione di un pubblico più vasto di quello che esiste per l'analisi stessa» (p. 8).
In base a queste considerazioni si muove l'attività della rivista, e ci sembra che essa sia ben rappresentativa, per l'area inglese, di quel particolare tipo di discorso sul cinema costituito dalla teoria.

I temi istituzionali

Il secondo carattere che emerge dalla ricerca della rivista «Screen» è relativo all'area 'istituzionale', a cui la rivista dedica un gran numero di interventi, costruendo un fitto dibattito teorico. Un posto di rilievo spetta alla discussione sul cinema indipendente, che da diversi anni impegna la rivista: lo scopo è quello di svincolare la produzione cinematografica dalle pratiche usuali per raggiungere obiettivi che sono certo di non poco conto. In particolare per aprire spazi di libertà produttiva che favoriscano la ricerca espressiva e un diverso rapporto istituzionale tra cinema e pubblico. In questo la rivista giunge sulla soglia degli anni ottanta con la consapevolezza che il cinema indipendente è, almeno in area anglofona, in piena ascesa: diffondere notizie e commenti su queste pratiche produttive equivale a renderle conosciute e quindi a rafforzarle fornendo nello stesso tempo lo sfondo teorico entro il quale esse possono agire. Accanto a questo ha assunto una ampiezza rimarchevole il dibattito sul femminismo, che

[4] Questo modo di considerare le pratiche culturali va ascritto alla riflessione iniziata da Julia Kristeva. Si veda in proposito il suo saggio compreso nel volume *Théorie d'ensemble*, a cura del gruppo di «Tel Quel», Paris, Seuil, 1968-71 (traduzione italiana "La semiologia: scienza critica e/o critica della scienza", in *Scrittura e rivoluzione*, Milano, Mazzotta, 1974).

copre due punti di vista complementari: da una parte l'attenzione al cinema 'femminile', che si affianca a quella al cinema indipendente; dall'altra l'attenzione al 'femminile nel cinema' (e non si tratta di un gioco di parole), che porta la rivista, e la riflessione teorica, a impegnarsi su aspetti più direttamente sociali, dando forza e spessore a un punto di vista, quello femminile, sempre più in via di istituzionalizzazione.

Sul piano invece della riflessione teorica più propriamente disciplinare gli interventi della rivista si distribuiscono entro due aree che, grosso modo, ricoprono rispettivamente la tradizione degli studi storici-filologici e il settore degli studi tematico-metodologici. Interessante notare, e lo si vedrà meglio nel corso della trattazione, che queste due aree tendono spesso a integrarsi in maniera molto stretta, con un guadagno notevole quanto a potere euristico della riflessione.

Approccio storico e approccio metodologico-teorico necessitano spesso infatti, pur restando entro due specificità diverse, di mutua integrazione, e la teoria del cinema inglese fornisce a questo proposito esempi molto interessanti. Forse è proprio il bisogno di rilievo tematico che spinge gli studiosi di formazione più teorica a immergere le proprie categorie descrittive entro il corpo concreto dei testi e delle tendenze produttive storicamente manifestatesi, e d'altra parte gli storici trovano probabilmente che la pura e semplice filologia ricopre solo fino a un certo punto l'intera area del sapere sul cinema. Al di fuori dunque dei territori disciplinari che abbiamo già ricordato esistono ampie zone di intersezione che possono giungere a costituire riflessioni che fungono da 'prodotto finale' (pur sempre nei limiti cronologici in cui ciò avviene), da discorso comprensivo su un determinato argomento.

È proprio su studi di questo tipo che abbiamo puntato in maniera più ampia la nostra attenzione, e per due ragioni. Anzitutto, dovendo dare un saggio iniziale sulla teoria inglese, per ovvi motivi di snellezza discorsiva, abbiamo dovuto operare una scelta privilegiando le zone della riflessione che mostrassero di essere interessanti sia dal punto di vista metodologico sia da quello tematico. In secondo luogo, abbiamo cercato di privilegiare quelle zone che in maniera più marcata mostrassero sia una connessione con la teoria del cinema nel suo aspetto internazionale, sia la capacità di innescare 'nuovi' discorsi, o meglio, di dare la sensazione di potersi sviluppare in maniera interessante in una prospettiva temporale. In altre parole, e per riassumere i criteri delle scelte effettuate, abbiamo preferito privilegiare quei temi che in maniera più decisa dessero l'impressione di aprire alla riflessione teorica nuove strade, fornendo allo stesso tempo categorizzazioni e sistemazioni teoriche che risultassero originali.

Uno dei meriti delle scelte redazionali della rivista «Screen» negli ultimi anni consiste infatti nell'aver pubblicato due numeri monografici dedicati ai problemi teorici 'classici', rivisti alla luce delle tendenze teoriche a noi più vicine: si tratta della ricerca sulla musica per film e di quella sul lavoro dell'attore cinematografico. È questo un aspetto interessante sul quale vale la pena di soffermarsi.

Nei due numeri che esaminiamo, «Screen» riesce a muoversi agevolmente entro i nuovi domini teorici perché intrattiene un rapporto costante con le istituzioni ove la ricerca è più 'calda': questo significa infatti riuscire a calibrare le scelte di approfondimento proprio in relazione allo stato

"montante' di questo o di quell'argomento di studio, provocando di conseguenza un allargamento a macchia d'olio del tema e delle discussioni che da esso prendono origine.

Film e narrazione

Un settore che trova già verso la metà degli anni settanta una attenzione compiuta è quello dell'analisi narrativa del film. Sotto questo profilo, e il noto testo di Seymour Chatman sta a dimostrarlo[5], gli inglesi sembrano avere percorso in anticipo alcune tappe, precedendo sul versante del cinema forse anche la ricerca francese, pur da tempo molto precisa in merito agli aspetti della narrazione. La narratologia è infatti un 'prodotto' teorico francese, ma non va dimenticata la tradizionale attenzione che l'area anglofona dedica ai problemi della narrazione: fatte salve infatti alcune osservazioni di Metz che risalgono al 1968, la teoria inglese affronta per prima, anche se con ampiezza relativa, il tema della narrazione cinematografica mettendola in relazione con le componenti su cui essa opera. Basti pensare al classico lavoro di Stephen Heath sullo spazio narrativo[6] e, tra gli altri, ai lavori di Edward Branigan, che pubblica nel 1975 un articolo sulla soggettiva cinematografica, nel 1979 presenta una tesi di Philosophy Doctorat sul punto di vista nel cinema (il problema del punto di vista in narrativa è al centro di molti contributi da una decina di anni)[7] e nel 1984 pubblica il libro tratto da questo lavoro[8].
La teoria del cinema in Inghilterra ha dedicato un'attenzione particolare a queste problematiche, e vale la pena quindi ritornarvi illustrando un articolo dello stesso Branigan dedicato allo spazio filmico visto in rapporto allo spettatore[9]. Si tratta di un aspetto particolare dello studio narrativo del film. La costruzione della diegesi si muove infatti intorno ai tre punti nodali del tempo, dello spazio e dei caratteri rappresentati, e l'interesse dell'articolo di Branigan risiede dunque nel fatto che esso si appunta su un elemento fondante della diegesi e in aggiunta a questo svolge il proprio discorso secondo una prospettiva che è *reader-oriented*. Per l'autore, non si tratta allora soltanto di individuare e studiare alcuni caratteri specifici della spazialità cinematografica, ma di porre come parametro lo spettatore, la sua presenza e il fatto che esso costituisce il polo di interscambio tra due *dimensioni* (o stati) del testo: il suo essere un artificio comunicativo che va fatto funzionare, il suo essere in grado di generare *effetti*. Lo spettatore è posto a cavallo tra questi due stati ed è dunque un punto tangibile per lo studio della *dinamica* del testo filmico.

---

[5] Seymour Chatman, *Storia e discorso*, Parma, Pratiche, 1981. Il testo di Chatman si basa su una riflessione già 'matura'; si scorra a questo proposito la bibliografia citata nel volume.

[6] Stephen Heath, *Narrative Space*, in «Screen», vol. 17, n. 3, 1976, pp. 68-112.

[7] Edward Branigan, *Point of View in the Cinema: a Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Ann Arbor, University Microfilm International, 1979.

[8] Edward Branigan, *Point of View in the Cinema*, Amsterdam-New York-Berlin, Mouton, 1984.

[9] Edward Branigan, *The Spectator and Film Space. Two Theories*, in «Screen», vol. 22, n. 1, 1981, pp. 55-78.

In questo senso l'articolo di Branigan conta alcune felici intuizioni. Anzitutto propone alcuni ripensamenti terminologici, relativi soprattutto alla macchina da presa e alla diegesi, e poi mette in campo una distinzione metodologica che si rivela decisiva per il modo di impostazione dello studio del narrativo nella sua globalità. Si tratta, in breve, della distinzione tra teorie della narrazione di tipo empirista e di tipo razionalista: il primo tipo di teorie assume il fatto che conoscenze e comportamento umani derivano soltanto dall'esperienza, il secondo tipo pone invece l'esistenza di entità astratte non osservabili. Per questo motivo, afferma Branigan, gli esponenti della corrente razionalistica vengono spesso accusati di porre 'fantasmi nella macchina', perché molte delle entità che essi propongono non sono osservabili: così il concetto stesso di significato (meaning) ha dato origine a non pochi discorsi di critica, tra cui quelli di Nelson Goodman e di Willard Quine. Tuttavia, prosegue Branigan «seguiamo un approccio razionalista alla narrazione del film, nel chiederci perché, nei fatti, le ipotesi che lo spettatore fa sullo spazio e sul suono sono importanti, e come possono venire studiate» (p. 67).
Lo studio della narrazione comunque deve, nell'idea dell'autore, muoversi secondo una prospettiva razionalista. Il suo oggetto riguarda l'esame del sapere dello spettatore riguardo al film, «in particolare delle condizioni della narrazione filmica che danno origine a ciò che lo spettatore riconosce come 'significato'» (p. 68).

Il rapporto spettatore/significato del film

Su questo snodo riguardante il rapporto tra spettatore e significato del film lo studio di Branigan prende una svolta molto interessante, collegata agli approcci disciplinari che guardano il film dal punto di vista della sua costruzione sintattico-semantica[10]. Secondo l'autore infatti lo studio della competenza dello spettatore riposa sulla capacità di *costruire* significati, cioè di mettere in gioco regole ed elementi astratti che vanno oltre la visione pura e semplice e il riconoscimento di oggetti o personaggi. Il significato deriva quindi da una capacità *generativa* inerente al sistema semiotico del cinema, e il film viene conseguentemente pensato come un testo: «Un testo costituisce la connessione specifica — un lavoro attraverso — delle ipotesi e delle convenzioni condivise attraverso cui una società *costruisce*[11] il significato» (p. 69).
L'aspirazione di una teoria razionalistica di questo tipo consiste dunque nel rendere conto della logica e delle procedure di lettura così come noi la effettuiamo. Quest'idea riappare a più riprese nel corpo dell'articolo e ne costituisce dunque l'asse portante. Anche nelle considerazioni finali il punto di vista adottato ritorna con chiarezza: «La sfida fondamentale per la teoria del film consiste nello spiegare le nostre intuizioni e nel mostrare la base della nostra competenza rispetto non solo ad una particolare narrazione soggettiva, ma ad un numero indefinito di narrazioni che

[10] Per un approfondimento di questo punto di vista si veda il recente libro di Michel Colin, *Langue, film, discours. Prolégomènes à une sémiologie générative du film*, Paris, Klincksieck, 1985, e la bibliografia a cui esso rimanda.

[11] La sottolineatura è redazionale.

possono utilizzare qualsiasi numero di congegni formali ed essere immediatamente riconosciuti dallo spettatore» (p. 77).
Questo compito non può essere espletato del tutto da una teoria empirica: non sono infatti sufficienti liste di elementi, perché occorre pensare la relazione spettatore-testo come un mutuo lavoro che si esercita attraverso le regole e le convenzioni del sistema generativo. A riprova di questo fatto Branigan offre un'analisi della sequenza finale del film *I vitelloni* di Federico Fellini (1953), in cui mostra come la visione soggettiva di Moraldo contribuisca alla costruzione di uno spazio mentale: mentre sta partendo in treno infatti il personaggio volge lo sguardo verso la città addormentata e una dopo l'altra appaiono le stanze da letto degli amici che egli sta abbandonando. La sequenza così costruita trova una continuità e una coerenza spaziale che si costruisce solo in base al fatto che ne venga colta la visione soggettiva: in questo caso i movimenti di macchina delle singole inquadrature sembrano designare un'unica stanza da letto ideale in cui lo sguardo di Moraldo si muove. Questo tipo di interpretazione mostra come in effetti il lavoro dello spettatore non consista semplicemente nel prendere atto di quanto gli viene presentato sullo schermo, bensì nel generare ipotesi tese a riconoscere il meccanismo narrativo che si viene costruendo sotto i suoi occhi.

L'attore in relazione al testo filmico

Nel numero dedicato alla componente attorica nei film e nel cinema, la rivista utilizza contributi 'freschi' ed è così in grado di dare un taglio innovativo al problema. I due studi a cui faremo riferimento affrontano la presenza dell'attore nel testo filmico, la portata del 'tipo' designato dalla personalità divistica e la sua relazione con il personaggio designato dal film, dai punti di vista dell'analisi 'economico-testuale' il primo[12] e della costruzione di una semiotica della recitazione nel film il secondo[13].
Barry King, in un articolo di vasto respiro, imposta la discussione sull'attore cinematografico partendo dal confronto tra palcoscenico e schermo cinematografico, riconoscendo in partenza la necessità di analizzare da vicino le consegne di tipo istituzionale che i due tipi di produzione spettacolare richiedono (o impongono) all'attore. Interessante il fatto che, contrariamente a quelle tradizionali, l'analisi di King tende a enucleare in termini di economia significante le adeguazioni richieste, integrandole entro un punto di vista dell'intervento dell'istituzione cinematografica sul corpo e sulla recitazione dell'attore. Non solo dunque l'idea dell'*underplaying*, nel cinema rispetto al teatro, ma più ampiamente il fatto che la recitazione teatrale è più 'naturale' per l'attore, mentre quella cinematografica risulta più frammentata e dispersa. Inoltre, tra i fattori che concorrono alla messa in scena del testo filmico, la recitazione dell'attore contribuisce in maniera decisiva a dare forma percettiva a quest'ultimo: sotto questo profilo l'idea dell'attore come co-autore del testo che viene

---

[12] Barry King, *Articulating Stardom*, in «Screen», vol. 26, n. 5, 1985, pp. 27-50.
[13] John O. Thompson, *Beyond Commutation. A Reconsideration of Screen Acting*, in «Screen», vol. 26, n. 5, 1985, pp. 64-76.

realizzato emerge non solo per il teatro (più vicino alle esigenze della recitazione in continuità) ma anche per il cinema. In questo caso infatti viene elaborato un sistema molto complesso per l'utilizzazione del corpo e della 'presenza' recitante dell'attore: lo *star-system*.

La tesi centrale di King riguarda il fatto che il divismo è «una strategia di *performance* che funziona come risposta adattativa ai limiti e alle pressioni esercitate sulla recitazione come pratica discorsiva nel cinema di consumo» (p. 27),

La recitazione nel cinema va pensata quindi come l'intrecciarsi di attività che solo parzialmente riguardano il lavoro d'attore tradizionalmente inteso. Tre sono infatti gli aspetti legati a questo 'determinismo tecnologico', che governa la presenza degli attori, ponendo in risalto alcune regole d'uso privilegiate: 1) l'economia culturale del corpo umano come segno; 2) l'economia della significazione nel film; 3) l'economia del mercato del lavoro degli attori. È questo un modo per mostrare la portata di una ricerca sull'attore cinematografico, ricerca che non potrà che essere condotta analizzando singoli testi, per verificare in base alle assunzioni generali l'apporto dell'attore alla riuscita del film (p. 35). Ma più in generale, per quanto concerne il primo punto, King nota come l'attore si trovi a essere oltre che un generatore di segni anche un segno egli stesso: in un certo senso quindi l'attore si trova a pre-significare un certo numero di contenuti. Ogni attore infatti, con una serie di caratteristiche fisiognomiche e gestuali date, relative alla sua persona, diviene condizionante nel processo di *type-casting* che ha, come dice King, una persistente tendenza verso l'auto-riempimento: solo l'attore che assomiglia al ruolo che dovrà ricoprire si vedrà assegnare quella parte. Troviamo quindi una differenza netta tra recitazione e tipizzazione.

Il secondo punto riguarda invece il fatto che il film costituisce una propria economia di significazione basata sulla diegesi, e King suggerisce di riprendere in considerazione una tipologia dei ruoli narrativi dell'attore proposta da Stephen Heath una decina d'anni fa[14] per correggerne la portata. La nuova tipologia che ne deriva riguarda diverse figure testuali: *character*, nel senso tradizionale di personaggio con una personalità e una psicologia più o meno sviluppate; *person*, termine che permette di integrare il *character* con la presenza fisica dell'attore che lo interpreta, tenendo conto delle caratteristiche generalmente riconosciute a quest'ultimo e al quale il divo tende a conformarsi; *image*, nel senso dell'impatto visivo del film sulla personalità dell'attore fuori dallo schermo e legata quindi al sapere del pubblico.

Queste distinzioni rendono conto della complessità di livelli che ogni analisi appena approfondita della presenza attorica nel cinema incontra. King inoltre illustra due processi legati all'uso dell'attore come segno ostensivo, l'*ipersemiotizzazione* e lo *spostamento dell'interiorità*. L'*ipersemiotizzazione* consiste nella intensificazione della sua presenza: «L'uso dei piani ravvicinati nel cinema investe un maggior significato nell'attore visto come massa significante, coinvolgendo nel processo di significazione parti

---

[14] Stephen Heath, *Film and System: Terms of Analysis*, Part II, in «Screen», vol. 16, n. 2, 1975.

del corpo dell'attore, come gli occhi, la bocca, e così via» (p. 41). Lo *spostamento dell'interiorità* consiste nella limitazione della diretta rappresentazione della sfera interiore del personaggio per demandarla al meccanismo cinematografico: «Il processo che consiste nel ritrarre un carattere nel film, se angolato verso l'imitazione o la personificazione, prende una forma quasi automatica in cui la *performance* dell'attore si origina in parte nel suo stesso comportamento, in parte nell'azione dell'apparato filmico, includendo in quest'ultimo anche l'illuminazione e l'utilizzo della macchina da presa» (p. 45).

Il 'monopolio personale' dell'attore

Ecco quindi, mostrate in breve, le interrelazioni che legano il lavoro dell'attore a quello dell'apparato rappresentativo del film. Quanto infine al terzo punto citato più sopra, esso riguarda il fatto che ogni attore di cinema tende a costituire un 'monopolio personale' costruendo un discorso teso a giustificare l'unicità del proprio tipo fisico e psicologico e di giocarla in opposizione ad altri tipi concorrenti. Il sistema divistico privilegia le variabili discontinue e l'attore tende a far collimare la propria persona pubblica con la propria *image* creata dal cinema. Il problema centrale, secondo King, è in quest'ultimo caso costituito dalla necessità di ricostruire analiticamente le ramificazioni e le tappe costitutive di questo sistema culturale di produzione di tipi e di personaggi.
Le conclusioni di questo tipo di studio sono quanto mai aperte: King pone in evidenza il fatto che molto resta da approfondire in questa direzione, soprattutto se si pensa che, rispetto al cinema, la televisione propone a sua volta un universo divistico e un sistema di tipi dotato di caratteristiche di funzionamento spesso diverse[15]. Occorre non dimenticare infine, aggiunge King, che tutta la tematica va pensata dal punto di vista della ricezione, coinvolgendo il polo spettatoriale in questo complesso discorso.
John Thompson sviluppa la sua analisi secondo un'opzione teorica che è in un certo senso reciproca rispetto a quella di King. Quest'ultima infatti basa le sue riflessioni su un punto di vista materialista-tecnologico che diviene solo in un secondo tempo di tipo semiotico, mentre Thompson si muove secondo la direzione opposta; partendo dalle prove di commutazione di provenienza linguistica e semiotica, giunge in seguito a sostenere il proprio discorso su considerazioni di ordine più generale, di tipo storico e sociologico. Studiare il sistema di rappresentazione basato sulla presenza attorica infatti può significare anche studiare rigorosamente con metodi di provenienza strutturalista il sistema di differenze che lo *star-system* articola e giustifica. Tale sistema presenta nel funzionamento dei testi sempre una (e una sola) possibilità per volta: non si può pensare il film *Ombre rosse*, ad esempio, senza pensare a John Wayne. La prova di commutazione

---

[15] Si pensi anche soltanto al gioco di raddoppiamento effettuato dalla presenza dei sosia in taluni programmi di intrattenimento televisivo; o alle caratteristiche fisiognomiche di attori soltanto televisivi, dei quali certi tratti ricordano attori del cinema classico, oppure rimandano a un anonimato tipico del personaggio televisivo.

consiste proprio nel fatto di *opporre* certe caratteristiche presentate da *quell'attore* in *quel film*, alle caratteristiche provenienti da altri attori. Così il contributo recato da John Wayne al significato globale del film appena ricordato, dando origine alla ben determinata figura di Ringo, può venir messo a confronto con l'ipotetico contributo di Charlton Heston, Clint Eastwood, Giuliano Gemma (fatte salve le differenze anagrafiche). Si potrebbero così ricavare alcune variabili della presenza dell'attore cinematografico, così come alcune costanti.
In fondo è lo stesso tipo di analisi che in fonologia oppone il suono del fonema esplosivo sordo /p/ a quello del fonema esplosivo sonoro /b/. Questo tipo di analisi ha senso perché cerca di proporre un metodo standard, ma proprio per questo diviene, nel caso dei film, una analisi senza fine. A differenza del limitato numero di fonemi di cui si occupa il linguista, infatti, il lavoro dello studioso di cinema è molto vasto e rischia la dispersione. Il compito che Thompson si propone per l'articolo citato consiste nell'esaminare quei tipi di significato che restano fuori dalla semplice prova di commutazione. Egli suggerisce, seguendo un'impostazione di tipo peirceiano[16], di prendere in esame tre tipi di significato messo in circolazione dagli attori: indexicale, iconico, categoriale. È questo un modo per cercare di spiegare anche i significati 'positivi', quelli che vengono colti dallo spettatore per se stessi, indipendentemente da qualsiasi confronto: il metodo di analisi diviene qui più rarefatto, meno potente e tuttavia Thompson suggerisce di tener presenti i tre tipi di significato per articolare intorno a essi l'analisi.

Le tre categorie di significato

D'altronde, afferma Thompson, di fronte al metodo strutturalista che permette solo un'analisi a posteriori, diviene difficile caratterizzare in che cosa consista il lavoro dell'attore, la sua attività specificamente semiotica in rapporto al testo filmico: le tre categorie di significato esprimono con chiarezza questo assunto. Il significato indexicale (*indexical meaning*) riguarda elementi profilmici, effettivamente presenti davanti alla macchina da presa. È la componente realistica, che affascinava André Bazin, a essere presa in esame: è la consapevolezza del fatto che «ciò che si vede sullo schermo era *davvero* davanti alla cinepresa». Questo aspetto implica una componente feticistica che si esercita sul corpo dell'attore. Il significato iconico (*iconic meaning*) è relativo al fatto che l'attore cerca di costruire la figura (picture) di qualcun altro, «come un pittore può cercare di catturare bidimensionalmente la sembianza di qualcuno» (p. 66). Ad esempio, nel cercare di ricostruire la figura di Enrico VIII l'attore può essere portato a cercare di assomigliare al ritratto pittorico che ne fece Holbein e che il pubblico associa generalmente al nome del re in questione.

---

[16] Com'è noto, Charles S. Peirce concepiva le categorie di segni secondo una tripartizione in Indici, Icone, Simboli. Si veda in proposito Peirce, *Semiotica*, Torino, Einaudi, 1980. Thompson si discosta da questa impostazione utilizzando la nozione di significato categoriale: essa è comunque riconducibile alla nozione peirceiana di simbolo, poiché in entrambi i casi si tratta di significati convenzionali.

Si è quindi in presenza di due immagini che devono assomigliarsi, cioè trovare coefficienti comuni su cui basare l'attività semiotica. Il significato categoriale infine (*category-meaning*) riguarda i tipi e le categorie di persone. Supponendo che l'attore dell'esempio precedente debba imitare non Enrico VIII ma, più generalmente, ciò che è 'regale'. Sul piano della tipizzazione emergono tre sottocategorie, sia pur diversamente calibrate: 1) quella legata a figure professionali (ad esempio, detectives, medici, inventori); 2) quella legata a tipi di personalità (ad esempio, persone alla mano, mentitori, persone snob); 3) quella legata a personaggi fortemente caratterizzati (ad esempio, parlatori instancabili, fanatici del giardinaggio, seguaci-imitatori.

Nel costruire e nell'interpretare i personaggi l'attore dà origine a interessanti intrecci di questi tre tipi di significato, le cui relazioni stanno alla base di ogni attività di questa natura: così il 'personaggio a tutto tondo' può essere pensato come avente spesso un significato categoriale che è poi rivestito della particolarità dell'individuo in questione, che viene imitato anche sul piano iconico. E c'è infine l'aspetto indexicale, che è abbastanza curioso. Supponiamo che un attore sia 'veramente' regale e che nell'interpretare Enrico VIII sia se stesso mentre dà vita al personaggio: la pubblicistica pone in risalto questa 'coincidenza' indicando l'aspetto categoriale non nel personaggio costruito ma nell'attore reale. Allo stesso modo le leggi del cinema e dello *star-system* portano il piano indexicale a dei paradossi. Supponiamo infatti che Henry Fonda debba interpretare Abramo Lincoln, secondo Thompson: «Come l'immagine di Henry Fonda, tutti i suoi ruoli hanno ugualmente successo. Così, indexicalmente, un attore non può mai *riuscire in pieno* a rappresentare il personaggio, mentre ugualmente non può mai *fallire* come oggetto profilmico» (p. 69).

Un ottimo esempio di questo fatto viene dall'interpretazione di Bette Davis nel film *Now Woyager*[17], dove il personaggio (una donna dapprima molto brutta e poi decisamente bella) e la storia (storia dell'affrancamento di una donna dalla psicologia debole dalla forza di gravità della madre) entravano in contatto con il sapere precedente dello spettatore, consapevole di assistere a un film interpretato da un'attrice veramente autonoma e piena di risorse, come la sua lotta contro le imposizioni dello studio-system e della Warner in particolare avevano mostrato.

Ecco dunque, a partire dai tre tipi di significato 'positivo', venire alla luce un certo numero di questioni, siano esse implicite alla trattazione stessa oppure deducibili dall'impostazione globale. Citiamone due, di passata. Anzitutto il problema della valutazione critica del lavoro dell'attore, lavoro che funziona proprio perché non viene percepito come tale: cioè se l'attore riesce a essere un significante il cui pieno significato risulta essere il personaggio. Va notato a questo proposito che l'attore funge da significante *analogico* e trova dunque alcuni ruoli che possono essere ricoperti insieme ad altri che sono incompatibili, per motivi molto diversi (età, tipo fisico, ruoli precedentemente sostenuti e così via). Inoltre il lavoro dell'attore cinematografico si differenzia da quello dell'attore teatrale perché (nel caso del cinema di finzione) non può adottare una recitazione di tipo

[17] *Now Voyager* (Perdutamente tua, Usa, 1942) di Irving Rapper.

brechtiano: essa infatti si scontra contro i canoni naturalistici che nel cinema sono dominanti. Secondo Thompson tuttavia è possibile utilizzare quest'ultimo tipo di recitazione anche per usi 'critici', cioè dotati di un effettivo potere sovversivo[18].
Pur dalla presentazione fatta per sommi capi dovrebbe essere chiaro che la fondazione di una semiotica della recitazione (nei termini di Thompson) è ancora tutta da fare. Vi sono studi interessanti che hanno già investito la problematica da questo punto di vista[19], ma molto resta da dire. L'augurio di Thompson è che questo tipo di studio possa portare fino in fondo le proprie virtualità, per poter in seguito essere utile alla pratica concreta della recitazione: una maggiore conoscenza allarga, come si sa, il raggio d'azione della prassi.

La colonna sonora

Il numero monografico dedicato alla colonna sonora (*On the Soundtrack*, «Screen», vol. 25, n. 3, 1984) ricopre un interesse particolare, sia per la natura dell'argomento (si tratta di una dimensione speciale, componente alla pari con l'immagine, del cinema nella sua forma attuale), sia per i rapporti che intrattiene con la fase classica della riflessione teorica sul cinema. Fin dalle discussioni sull'*aggiunta* della componente sonora all'arte del film, avvenute a cavallo tra gli anni venti e gli anni trenta, un filo rosso collega tutti gli interventi sulla componente sonora del film, e non si tratta tanto di omogeneità di contenuti quanto di una disparità di trattamento: la teoria del cinema è rimasta infatti sempre tendenzialmente 'iconocentrica', attenta più alla componente visiva che a quella sonora, e, se è vero che tutto il vasto campo del funzionamento linguistico del cinema vanta una tradizione, degli sviluppi e una portata teorica di tutto rispetto, è altrettanto vero che lo studio della colonna sonora ha dato origine a opere che per la maggior parte erano di tipo tecnico[20] o storico-estetico, a dizionari di film e di musicisti, dichiarazioni concrete sul fare musica per film: se si eccettua lo studio, ormai classico, di Adorno e Eisler[21], disciplinarmente fissato in ambito sociologico, pochi sono i contributi recenti che affrontano il problema.
Ecco giustificata allora l'attenzione che la rivista dedica ancora, nella prima metà degli anni '80, alla colonna sonora. Gli studi che vi sono contenuti sono sia di tipo storico sia di tipo metodologico: in quest'ultimo caso i vari problemi affrontati vengono ripensati e riscritti secondo prospettive di analisi attuali. Interessante notare che questi contributi

---

[18] Thompson, *op. cit.*, p. 75.

[19] Questo genere di studi è tuttavia assente dal panorama teorico italiano. Per l'area inglese si faccia riferimento alle indicazioni di Thompson; per l'area francese si veda André Gardies, "L'acteur dans le système textuel du film", in «Études littéraires», vol. 13, n. 1, 1980, pp. 71-107.

[20] Si veda ad esempio il testo di Roger Manvell e John Huntley, *The Technique of Film Music*, London, Focal Press, 1957.

[21] Theodor W. Adorno e Hanns Eisler, *La musica per film*, Roma, Newton/Compton, 1975.

mostrano frequenti sovrapposizioni disciplinari, dove fattori storici, fattori linguistici, fattori pragmatici si intersecano per spiegare gli aspetti presi in esame dagli autori.
Il contributo di Nancy Wood[22] mostra appunto l'intersecarsi dell'approccio storico con quello di tipo semiotico: l'argomento trattato riguarda infatti la *ricostituzione* della rappresentazione spazio-temporale nei primi anni del cinema sonoro, epoca in cui si era ancora a cavallo del passaggio tra le due forme estetiche: quella del sonoro ancora da costituire, e quella del muto con la sua particolare impostazione diegetica, fatta di elementi staccati (inquadrature e didascalie) il cui susseguirsi sintattico forniva allo spettatore le istruzioni necessarie per *costruire* la diegesi del film. Questa veniva in un certo senso solo indicata e il completamento avveniva grazie alla buona volontà dello spettatore. Agli occhi invece dello spettatore 'moderno' (dal cinema classico americano in poi) tali istruzioni sono probabilmente sufficienti solo da un punto di vista cognitivo, ma del tutto insufficienti da un punto di vista estetico, perché elementi tecnici e figure narrative specifiche differenziano le due forme di cinema: il 'plenum' percettivo del cinema come lo si conosce oggi mette in disparte il cinema muto.
Su questo piano l'oggetto della riflessione di Nancy Wood consiste nel ricostruire per via ipotetica i modi secondo i quali si è effettuato il passaggio dal muto al sonoro per quanto concerne gli aspetti temporali e spaziali. I mutamenti avvenuti nel modo di rappresentare la temporalità dal cinema muto al cinema sonoro sono relativi all'inserzione in quest'ultimo di una seconda componente sensoriale ordinata all'informazione analitica dei dati di provenienza sonora. Vi è dunque una aggiunta percettiva: la colonna sonora affianca alla serie visiva tre fonti di informazione sonora (rumori, dialoghi, musica) che in un certo senso si scontrano con la forma 'normale' di quest'ultima, così come si era stabilizzata.
Il dato curioso, riportato da Nancy Wood, viene però dal fatto che agli occhi dello spettatore del cinema muto maturo era il cinema sonoro a mancare della necessaria flessibilità rappresentativa e a sembrare in tal modo artificioso[23], perché tra il 1929 e il 1931 esso si trovava ancora in una fase sperimentale che privilegiava il dato tecnico a scapito della diegesi. La rappresentazione della temporalità avveniva infatti nel muto attraverso didascalie diegetiche, che avevano il compito di informare lo spettatore sulle ellissi temporali e sullo sviluppo del tempo diegetico, trasportando a piacimento l'azione entro contesti temporali predefiniti dalle didascalie. Le didascalie di dialogo, inoltre, venivano colte non come interruzioni del flusso narrativo, ma come elementi informativi logicamente necessari e quindi attesi dallo spettatore per integrare la visione.
Il mutamento che avviene con il cinema sonoro porta con sé una transizione del tempo filmico che diviene in tal modo «primariamente subordinato alla durata del discorso» (p. 81). A questo va aggiunto che soltanto al graduale passaggio delle competenze dello spettatore dalla percezione del

---

[22] Nancy Wood, *Toward a Semiotics of Transition to Sound: Spatial and Temporal Codes*, in «Screen», vol. 25, n. 3, 1984, pp. 16-24.

[23] Nancy Wood, *op. cit.*, p. 16.

muto a quella del sonoro hanno potuto stabilizzarsi alcuni procedimenti in grado di suturare il testo del film sonoro: gli effetti ottici tradizionali del muto cambiano di segno e divengono demarcatori spazio-temporali, nuovi effetti ottici si aggiungono a quelli preesistenti, la voce off si stabilizza come procedimento che trae origine dal superamento della necessità di vedere la fonte sonora e dalla raggiunta capacità di intuire uno spazio virtuale designato dalla presenza sonora (anche se nel caso della voce off si tratta di uno spazio enunciativo più che topologico). La struttura dialogo-azione, infine, trova modo di coordinarsi intorno a figure che vengono percepite come compiute.
Anche i mutamenti nella rappresentazione della spazialità sono sensibili, e Nancy Wood non manca di prenderli in esame. Il passaggio dal *découpage* del cinema muto al *découpage* del cinema sonoro si riassume secondo l'autrice nel fatto che muta la natura del punto di vista, e sotto questo profilo: «Se la posizione di *onnipresenza* prodotta dal montaggio a punto di vista estensivo del cinema muto e la grande profondità di campo venivano temporaneamente sacrificati nei primi film sonori, ciò veniva più che compensato dalla posizione di *onnipotenza* offerta allo spettatore-auditore attraverso un più frequente ricorso alla struttura del campo/controcampo e del movimento della macchina da presa nelle scene di dialogo» (p. 21).
Lo spazio diegetico, infine, si arricchisce della riproduzione dei rumori e viene delineando quindi un paesaggio sonoro (*sonorous landscape*). La creazione della profondità dell'immagine diviene in seguito conseguenza di convenzioni visive ma anche sonore, e si nota come lo spettatore si trovi a essere posizionato anche dal punto di vista sonoro, così come la visione avviene per la visione prospettica che governa la tecnologia di base, l'apparato del cinema: il punto di vista visivo viene affiancato dal punto di vista auditivo. «Allo spettatore-auditore occorre fornire una coerente posizione di ascolto se la voce deve venire fissata con sicurezza alla sua fonte visiva» (p. 22).

Il nuovo punto di vista

Sotto quest'ultimo profilo emerge quindi un punto di vista nuovo, teso a considerare le riproduzioni sonore allo stesso livello di codificazione di quella visiva, e anche la posizione di Tom Levin, in rapporto allo studio del suono nel cinema[24] è radicale: l'oggetto del suo discorso consiste infatti nel porre in discussione l'assioma (che è tale almeno da Balázs in poi) secondo il quale la riproduzione sonora sarebbe innocente, trasparente, comunque priva, dal punto di vista tecnico, di determinazioni particolari. «Per il fatto che dichiarazioni di questo tipo continuano ad apparire nella contemporanea teoria del cinema, esse non possono semplicemente venir abbandonate perché anacronistiche o tecnologicamente ingenue, ma devono essere investigate nei termini delle loro presupposizioni filosofiche così come dei loro *effetti*» (p. 55).

[24] Tom Levin, *The Acoustic Dimension. Notes on Cinema Sound*, in «Screen», vol. 25, n. 3, 1984, pp. 55-68.

La finalità dell'articolo è dunque quella di «abbozzare una strategia di base per la critica dell'apparato acustico per stimolarne gli sviluppi successivi» (p. 56). La rappresentazione sonora viene confrontata con quella visiva, e viene rilevato lo sbilanciamento fondamentale che oppone la teoria dell'apparato rappresentativo nella branca relativa al visivo (a cui l'impostazione e gli sviluppi di Baudry hanno fornito uno spessore indubitabile)[25] alla branca relativa alla dimensione sonora, poco studiata e quindi produttrice di luoghi comuni.
Il primo compito che Levin si pone è proprio quello di riesaminare le tesi di Baudry per scorgervi la possibilità di iscrivervi anche un capitolo relativo alla colonna sonora. Parallelamente l'analisi si sviluppa nel senso di una ridefinizione del concetto di 'riproduzione sonora': il suono della colonna sonora è effettivamente una copia imperfetta rispetto al suono originale. Entrano in gioco fattori di tipo tecnico collegati a fattori di tipo percettivo, e secondo Levin anche la riproduzione sonora ha pattuito con lo spettatore una sorta di contratto di verosimiglianza, perché essa non fornisce il suono reale e quindi propone una percezione che alterna maggiorazioni a mancanze, integrandosi così nel *modus* riproduttivo che contraddistingue anche la componente visiva.
Il secondo compito che Levin persegue riguarda la messa in fase di un nuovo punto di vista che permetta di pensare il suono riprodotto nel film come a una componente semiotica, contrariamente a quanto anche Metz veniva affermando[26]. Il suono viene censito secondo il fatto che fornisce una maggiorazione di dimensionalità alla componente visiva: il suono diegetico infatti aggiunge una terza dimensione allo schermo cinematografico bidimensionale: il suono propone un 'qui e ora' che è direttamente legato allo spazio della sua apparizione nel testo a fianco della componente visiva. Sulla scorta delle osservazioni compiute da Adorno e Eisler[27], Levin segue la traccia dell'esistenza di un effetto relativo all'acustico che incontra il visivo ed è assente nella sola riproduzione fotografica. Il suono dunque sembra mancare di mediazione proprio perché è d'ausilio all'immagine nel raggiungimento della impressione di realtà. L'inserzione della voce umana piega invece il sonoro verso una maggiore dipendenza dal visivo, anche perché il sonoro deve per definizione essere percepito direttamente e senza mediazioni di qualche tipo: solo in tal modo infatti si recupera la naturalità della visione e la sua aproblematicità. «Come la proiezione delle immagini deve nascondere le differenze che tra di esse esistono affinché abbia luogo un effetto di realismo, così il cinema dipende dalla eterogeneità materiale della differenza del suono che viene impiegato secondo il modo della negazione. Con la diegetizzazione dell'acustico, e specialmente con il suono sincrono, il cinema tenta di contenere e anche reprimere il supplemento di cui allo stesso tempo necessita» (p. 64).
Nel concludere il suo articolo Levin pone in evidenza il fatto che il suono entra a far parte in maniera completa della serie visiva: la tecnologia di

[25] Di Jean-Louis Baudry si veda *L'effet cinéma*, Paris, Albatros, 1978.

[26] Cfr. Levin, *op. cit.*, pp. 56-58, e in particolare la citazione di Metz tratta dal n. 60 di «Yale French Studies», 1980, p. 29: «... in linea di principio, niente distingue un colpo di pistola udito in un film da un colpo di pistola udito per strada».

[27] Cfr. nota 21.

base del cinema riduce dunque a un unico denominatore comune le due componenti sensoriali, e in questo senso «il *framing*[28] del suono è notevolmente analogo a quello dell'immagine dal momento che, se non per alcune eccezioni, il suono cinematografico è *ottico*» (p. 65). Inoltre esso può essere sottoposto a un'analisi del tipo di quella di Baudry, che prevede di dar origine alla nozione di 'soggetto dell'ascolto', così come si parlava di un soggetto della visione: il suono cinematografico è dunque di natura prospettica, come attesta la presenza di un punto (in cui è posto il microfono) da cui viene effettuata la registrazione. Ecco quindi che la tematica della riproduzione sonora nel cinema si arricchisce di nuovi aspetti, e lo studio non può che concludersi con una indicazione di prospettiva: la critica dell'apparato acustico — afferma Levin — non è che agli inizi.
In effetti gli spunti che un'analisi completa della dimensione sonora al cinema può seguire sono molti e prendono avvio dal lavoro di Levin, così come possono esercitarsi anche secondo altre prospettive. Gli accenni di Nancy Wood sembravano andare in questa direzione. Ciò che resta ancora da illustrare è la terza componente della colonna sonora, la cui presenza viene più spesso 'rimossa': la musica.

Come pensare e studiare la musica per film

L'articolo di Simon Frith[29] pone molti interessanti quesiti sul modo di pensare e studiare la musica per film. Premesso che è un compito tutt'altro che semplice venire a capo del problema teorico posto dalla musica per film, che non ha trovato a tutt'oggi una adeguata sistemazione e che pone questioni legate a tutti gli aspetti del film narrativo, va detto che le domande poste da Frith sono tutt'altro che peregrine, e che le sue osservazioni, intessute di interessi semantici e pragmatici, ripropongono l'argomento come uno dei temi aperti nella teoria del cinema. L'articolo segue cinque snodi principali.
Il primo riguarda la posizione della musica di accompagnamento in rapporto alla storia narrata: essa appare infatti saldamente inserita all'inizio e alla fine del corpo del film, un po' come il sommario che sta all'inizio per proporre i temi del film (la musica è infatti anche un marcatore di genere) e come il commento finale che chiude la vicenda elaborando finemente il senso di nostalgia che il distacco dal mondo narrativo provoca. Così questa posizione della musica risulta essere un artificio che «lega lo stato d'animo della fine del film a quello della visione della fine del film» (p. 79)[30].

[28] Si intende con questo termine la suddivisione della colonna sonora in fotogrammi, procedimento permesso dal fatto che il suono è sullo stesso supporto delle immagini del film.

[29] Simon Frith, *Mood Music. An Inquiry into Narrative Film Music*, in «Screen», vol. 25, n. 3, pp. 78-87.

[30] Interessante notare che nel lessico inglese il termine *mood* possiede sia il significato di «stato d'animo, umore», sia il significato di «*modo* verbale». Coincidenza che non può passare inosservata a quanti si occupano della 'grammatica' emotiva del film e dei regimi di finzione.

Il secondo aspetto riguarda invece il piano dei codici che intervengono a legare la musica alla visione del film. Seguendo le indicazioni di Claudia Gorbman[31] vengono evidenziati tre tipi di codici: a) codici musicali puri, b) codici musicali culturali, c) codici musicali cinematici. I primi son quelli che generano il discorso musicale, i secondi si riferiscono al contesto culturale di produzione e consumo, gli ultimi mettono in relazione la musica con elementi che nel film coesistono con essa. Sul piano pratico queste tre serie di elementi funzionano in interconnessione reciproca, anche se non è difficile mostrare che la loro separazione a livello analitico si rende necessaria per distinguere la provenienza 'autogena' di certi effetti musicali (ritmo, timbrica, forme, ecc.), dalla provenienza relativa ai contesti di produzione e utilizzazione, dalla provenienza specificamente filmica e dall'interazione che ne consegue. Si crea in questo modo una divisione di ambiti che permette di evidenziare le zone ove l'attività semiotica si diversifica, evitando in tal modo di ridurre la musica per film a una monodimensionalità di presenza e alla rigidità della descrizione monofunzionale che vi è sottesa.
La trattazione di Frith si amplia infatti e considera l'aspetto dei semantismi musicali a partire dalle considerazioni svolte da Philip Tagg sull'uso della musica descrittiva da parte del cinema (p. 81). Tale uso è segnato da una componente ideologica che vede nella musica un particolare rappresentante della natura: positiva e gradevole fonte di relax e ricreazione. Ma il punto cruciale non è solo questo, e se la scelta della musica avviene su criteri venati di ideologia, processi altrettanto culturalmente determinati avvengono sul piano dell'integrazione comunicativa tra particolari brani musicali e particolari situazioni narrative.
Vale la pena di citare a questo proposito un'osservazione di George Antheil, un compositore di colonne sonore che così diceva nel 1945, riferendosi al rapporto tra musica per film e spettatore: «I gusti musicali [dello spettatore] vengono modellati dalle colonne sonore, ascoltate senza averne consapevolezza. Così si può vedere l'amore, e lo si può udire. Simultaneamente. Esso crea senso. La musica diviene inaspettatamente un linguaggio, senza che lo si sappia» (p. 82). I codici musicali dunque forniscono il tessuto cognitivo che permette il verificarsi dei fenomeni che la citazione di Antheil ha posto in luce.
Il terzo aspetto su cui Frith lavora riguarda il realismo rappresentativo in rapporto con la musica. In accordo con l'assunto wagneriano secondo il quale la musica ha come scopo di «amplificare ciò che non può essere mostrato» e che prende il nome di atmosfera, di umore e stato d'animo, egli individua due aspetti della realtà coinvolti con i processi musicali: la *realtà emozionale* e la *realtà di tempi e luoghi*. «La musica, sembra, può veicolare e chiarire il significato emozionale di una scena, i veri, 'reali' sentimenti dei personaggi coinvolti in essa» (p. 83). La musica quindi sottolinea e rivela quanto accade dietro a ciò che è visibile nel film, essa fornisce validi elementi per scegliere una via interpretativa piuttosto che un'altra e si rivela quindi fortemente dotata di forza semiotica. La realtà di

[31] Cfr. Claudia Gorbman, *Narrative Film Music*, in «Yale French Studies 'Cinema Sound'», n. 60, 1980.

tempi e luoghi viene invece recata dal tipo di musica che accompagna le immagini: è questa una funzione apparentemente elementare che invece va nella direzione di una estrema complessità *orizzontale*, data la grande quantità di tipi musicali e l'ampiezza dell'enciclopedia auditiva che ne consegue.
Il quarto aspetto studiato sposta l'asse verso l'interno del film, la sua vicenda e gli elementi che la sostengono. Il rapporto tra musica e diegesi è certo cruciale, anche al di là delle osservazioni di primo livello che riguardano la posizione della musica in rapporto al mondo narrativo. Queste infatti sono relative al posizionamento diegetico (la musica appare all'interno del mondo narrato) e il posizionamento extradiegetico (la musica appare come puro intervento sull'asse del discorso, e lo riporta alla sua propria sorgente enunciativa), ma possono dare origine a interessanti ampliamenti di campo: che dire infatti del leitmotiv e del suo statuto infradiegetico, o di certi temi musicali che vanno ben oltre la portata del singolo film, ponendosi così su un piano metadiegetico? Tutti spunti che l'articolo in questione sembra suggerire e che non è in grado, per limiti oggettivi, di sviluppare: come il problema dell'appropriatezza di un brano musicale in rapporto alla sequenza che si trova a commentare.
Il quinto punto riguarda il posizionamento affettivo dello spettatore ed è sussunto dal termine di soggettività. Dice Frith: «Il punto importante qui consiste nel fatto che noi in qualità di spettatori siamo portati a identificarci non con i personaggi in se stessi ma con le loro emozioni, che vengono segnalate preminentemente dalla musica, che ci offre così una esperienza emotiva *diretta*. La musica è centrale per il modo in cui il piacere di cinema è simultaneamente individualizzato e condiviso» (p. 86).
Il breve paragrafo che tratta questo aspetto non aggiunge molto di più, ma è evidente che anche soltanto l'ultimo brano citato offre notevoli possibilità di approfondimento. È questo il senso anche delle considerazioni finali compiute subito dopo: Frith indica una domanda-chiave che potrebbe direzionare la ricerca futura. Egli si chiede infatti da dove vengano i *codici emotivi* che la musica per film mette in movimento. Si tocca in tal modo un punto di partenza per la ricerca successiva, ed è interessante notare che anche in questo caso lo spettatore vi è implicato in maniera diretta.

Conclusioni a differenti livelli

Nel concludere questo primo avvicinamento alla teoria del cinema inglese possiamo partire proprio dalla considerazione fatta più sopra. Avevamo fatto cenno all'inizio dell'articolo alla filosofia che è implicita alla riflessione teorica inglese, con l'intenzione di fissarne i tratti salienti. Accanto a questo però si è resa necessaria anche una disamina attenta degli snodi sui quali il discorso teorico mostrava, nelle singole analisi, di appoggiarsi. Dunque abbiamo dato origine a una doppia ricognizione che teneva d'occhio sia le ipotesi di lavoro, sia i temi affrontati.
Da questo esame ci sembra che si possano trarre conclusioni a differenti livelli, proprio per rendere conto delle diverse angolature che la riflessione teorica, e specialmente quella inglese che abbiamo visto proiettata verso l'esterno, tiene contemporaneamente in evidenza. Il primo di questi livelli riguarda gli approcci, e abbiamo visto come nel campo inglese convivano il

punto di vista storico insieme a quello metodologico, ne abbiamo mostrato le occorrenze, richiamando gli articoli più sensibilmente legati a questo tipo di riflessione e abbiamo ricordato come il piano metodologico rifletta gli apporti della semiologia del cinema. Se ne conclude quindi che, seppur con varianti 'individuali', la teoria inglese si muove su un piano che è molto vicino a quello della teoria francese e italiana.
Abbiamo mostrato inoltre come, su un secondo livello, siano stati posti in luce temi teorici che da qualche tempo restavano al di fuori del dibattito, investendoli secondo le metodologie citate. Studio della recitazione e analisi della colonna sonora sono altrettanti temi che in altri contesti mostrano una presenza molto differenziata[32]. Infine abbiamo fatto cenno agli studi sulla narrazione del film, che vantano tradizione in Inghilterra, ma che vengono sviluppati anche in altri contesti storici. A un terzo livello, infine, ci sembra che valga la pena sottolineare la presenza di una idea portante, di una presa di posizione che sposta l'asse della riflessione teorica dalla fase dello studio *generativo* del film a uno studio *interpretativo*. Lo studio del cinema infatti, anche nei contributi inglesi che abbiamo preso in esame, si sta spostando dall'esame della costruzione dei film all'esame della loro lettura. Ne consegue che le analisi non vertono più soltanto sulla fattura e sulle componenti del testo filmico, ma lo studiano a partire dal punto di vista dello spettatore. Lo notavamo appunto più sopra e lo abbiamo fatto presente anche nel corso della trattazione: lo spettatore costituisce non più una *variabile* nello studio del cinema, ma diviene un *parametro* in base al quale la riflessione cerca una diversa fisionomia.
In questo senso, lo studio del cinema fatto a partire dal punto di vista del polo interpretativo sta prendendo una posizione sempre più netta. E non si tratta, si badi bene, di un'idea che viene alla ribalta in questi ultimi anni, quanto piuttosto della conseguenza necessaria di una prospettiva di studio le cui radici risalgono agli anni settanta e al modo particolare con cui gli approcci di tipo metodologico (e, per citare Branigan, di tipo razionalista) hanno impostato la riflessione.
Il punto di vista dello spettatore quindi più che un particolare tipo di approccio o un particolare tipo di tematica, sembra mostrare i contorni di un'idea-guida[31], di una convinzione che spinge la teoria del cinema, e nel nostro caso quella inglese sotto molti punti di vista, a leggere il proprio oggetto secondo un'opzione che sempre più si differenzia da quella, produttiva, assunta dalla teoria del cinema nella sua accezione tradizionale. Questa opzione non mancherà probabilmente di generare approcci sempre più specifici, ma era sufficiente per noi, in questa fase, evidenziarne la presenza alla pari di altre idee che già da tempo fanno da sfondo alla riflessione sul cinema.

---

[32] Cfr. la nota 19. Analogo discorso vale per lo studio della colonna sonora.

[33] Basti citare, per il contesto italiano, il recente libro di Francesco Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani, 1985.

NOTE

Dalla crisi dell'Europa all'Europa dei mass-media*

Claude Degand

Europa e mass-media: che senso ha un simile abbinamento? L'Europa, punta avanzata dell'Asia, c'è, esiste. Come ci sono ed esistono anche i mass-media, ultima, clamorosa incarnazione dell'espressione tipografica, nata nel 1456 con la prima Bibbia stampata.

1. Se l'Europa fisica, l'Europa geografica è un'incontestabile realtà, stabilizzata tra l'altro da tempo, altrettanto non si può dire di un'altra Europa, tuttora allo stato di progetto, un'Europa ancora sulla carta. Anche a voler restringere l'indagine alla sola Comunità economica europea, cioè a quella porzione di Europa occidentale costituita dai sei paesi che nel 1957 diedero vita al Mec, saliti a dodici il 1° gennaio 1986, a quali conclusioni si giunge? Si viene ahimè a sapere che quasi trent'anni di iniziative giuridiche, economiche, politiche non sono stati sufficienti a rendere operante in questi paesi un 'mercato interno'; tanto che la nuova Commissione insediata nel 1985 a Bruxelles si è trovata nella necessità di dare precedenza assoluta proprio a un progetto di 'mercato interno', fissandone la realizzazione per il 1992.

2. Se non è stato finora possibile raggiungere questo obiettivo — contemplato peraltro nel trattato di Roma —, se di conseguenza produzione e strutture, personale e capitali non possono ancora circolare con la massima libertà, lo si deve alla sopravvivenza di determinate barriere e di numerose strutture frenanti, cui si aggiungono altri ostacoli non meno determinanti, identificabili in quelle «sacrosante frontiere culturali, impasto di ottusità e di stupidità, che furono innalzate un secolo fa con il trionfo dei nazionalismi esclusivisti e xenofobi...». Non si può far a meno di sottoscrivere questa denuncia, formulata su un quotidiano strasburghese dal filosofo A. Glucksmann in occasione della visita ufficiale del presidente americano Reagan al Parlamento europeo.

3. A un sensibile ritardo sul piano economico-industriale che sconfessa notevolmente i pronostici, l'Europa aggiunge così un ritardo d'ambito

---

* Da una conversazione letta il 10 gennaio 1986 al convegno organizzato dall'Associazione francese delle donne diplomate delle università (Affdu) sul tema "Lo spazio, nuovo teatro dell'attività umana". Traduzione di Eugenio Ragni

psicologico che inibisce un'effettiva presa di coscienza dell'ormai inderogabile necessità di maturare una Comunità di Destino. Come dire che l'Europa dei cittadini è ancora tutta da fare...

4. E a che punto siamo con i mass-media, più precisamente con i mezzi audiovisivi, e soprattutto con i *nuovi* audiovisivi? Siamo tutti in grado di constatare che il settore di quella che possiamo definire "immagine audiosonora" non è più una riserva di caccia del cinema. Nell'arco di due o tre decenni, infatti, la televisione ha rosicchiato alle sale cinematografiche porzioni sempre più consistenti di spettatori. È un fenomeno che ha l'esempio più brutalmente significativo nella Gran Bretagna, detentrice nel dopoguerra del record assoluto di 'consumo cinematografico'[1]. In anni più recenti, ecco approdare, a dar man forte alla tv via cavo e via satellite, i cosiddetti mass-media 'nuovi': uno sbarco massiccio che determina un'ulteriore flessione del ruolo e dell'importanza del grande schermo a tutto vantaggio del piccolo, di quel piccolo schermo familiare, o meglio individuale, che sempre più fa coppia col videoregistratore, l'apparecchio che dà la possibilità di inscatolare i programmi e di consumarli quando più ci fa comodo.

5. Ma torniamo all'Europa e alla sua situazione: che, dobbiamo realisticamente e onestamente ammetterlo, è purtroppo una situazione di piena crisi, per non dire addirittura di *declino*. Per convincersene — concludeva un rapporto commissionato dal Parlamento europeo a due esperti, l'inglese Ball e il francese Albert — «sarà sufficiente valutare nella sua reale consistenza la sconfitta dell'Europa nel campo della tecnologia dell'informazione: si comprenderà allora come ci restino a disposizione ancora pochi anni per continuare impunemente le repliche della commediola autodistruttiva dell'"ognuno per conto suo"».
Vien fatto di chiedersi a questo punto per quale ragione, nonostante le cose stiano in questi drammatici termini, gli europei si perdano in lunghe diatribe, con l'unico bel risultato di impastoiarsi a vicenda. E ci si chiede anche come mai i responsabili, soprattutto quelli politici, pur essendo perfettamente edotti della situazione, non diano prova del coraggio necessario per rendere esecutive quelle misure che, ribaltando consuetudini e interessi settoriali e a breve termine, andrebbero a netto vantaggio dell'interesse generale e comunitario. Una delle risposte plausibili è che essi sentono di non avere alle spalle l'appoggio dell'opinione pubblica, degli elettori; ai quali non è d'altra parte lecito chiedere sforzi e sacrifici quando ancora non abbiano maturato una specifica consapevolezza dell'unità europea: ed è questa una carenza imputabile al fatto che le nazioni non si sono ancora rese conto del reale livello di scadimento in cui vegetano. D'altro canto, questa consapevolezza tarda a coagularsi perché l'Europa

---

[1] Nell'immediato dopoguerra la Gran Bretagna registrava nelle sale cinematografiche un'affluenza di spettatori pari a quella della Francia (400 milioni l'anno). Oggi il bilancio inglese è sceso al disotto dei cento milioni di biglietti venduti all'anno; in compenso l'Inghilterra detiene ora il record nella vendita di videoregistratori, già entrati nel 40% delle famiglie.

non ha una fisionomia propria, «non si vede», come ha ricordato recentemente al Parlamento europeo il deputato D. Baudis[2].

6. Ed è proprio vero che l'Europa non si vede, che l'Europa non possiede una sua fisionomia, così come non ha bandiera o inno o francobolli o passaporto unificati. Sono stati esattamente questi i temi dibattuti al tavolo di una commissione creata nel giugno 1984 in occasione del summit europeo di Fontainebleau, cui era stato demandato di studiare provvedimenti finalizzati alla realizzazione di una "Europa del Cittadino"[3]. Qualcuno potrebbe forse giustificare queste iniziative marginali o addirittura pretestuose. In realtà è bene tener sempre presente che in questa malimpostata battaglia per l'unità europea e per gli "Stati Uniti d'Europa", anche il minimo segnale di progresso, purché mobiliti in qualche misura l'uomo della strada, il cittadino d'Europa, assume il valore di vero e proprio 'investimento' per la realizzazione della coscienza europea.

7. Si può a questo punto avanzare un'altra proposta: perché non aggiungere alla bandiera, all'inno, al francobollo, al passaporto unificati anche una televisione europea? La recente tecnologia ci mette a disposizione ogni mezzo, ormai, per poterlo fare: basta volerlo veramente. La televisione via satellite ci mette in mano inoltre due ottimi jolly: non conosce confini geopolitici; non conosce neppure frontiere linguistiche, il più grave e doloroso fra gli handicap dell'uomo europeo, almeno fino a quando questi non entrerà nell'ordine di idee di imparare una o due lingue straniere.

8. Gli europei praticano già, è vero, uno scambio di programmi a mezzo del canale dell'Uer (Unione européenne de radiodiffusion); tra poco, però, un satellite porterà nelle loro case anche i programmi televisivi di altri paesi[4]: in questo modo, tanto per fare un esempio, i bretoni potranno conoscere molte cose sulla Baviera così come hanno scoperto il Texas guardando "Dallas". Ma c'è di più e di meglio: il satellite permetterà di trasmettere dovunque un programma concordato e allestito da una équipe multinazionale solo corredando di colonne sonore diverse, di un commento in più lingue le medesime immagini. Un programma di questo tipo, realizzato da e per gli europei, e che possa vantarsi del titolo di 'europeo' o di 'comunitario', offrirebbe al pubblico dei diversi paesi una visuale

---

[2] Dibattito sulla possibilità di costituire un mercato comune della televisione, Strasburgo, 10 ottobre 1985. Le relazioni di W. Hahn e di De Vries annunciavano la ricezione in tutta Europa dei programmi tv nazionali e di un programma multilingue rispondente alle istanze comunitarie. Il 16 marzo 1984 Gaetano Arfè aveva già presentato una relazione sullo stesso tema, intitolata *Una politica concepita in funzione delle nuove tendenze della televisione europea.*

[3] Cfr. *L'Europa del cittadino*, documento diffuso dalla Commissione europea nel luglio 1985, contenente la relazione del comitato *ad hoc* presieduto da Pietro Adonnino, inviato (con allegate le lettere di Bettino Craxi ad Adonnino) alla sessione del Consiglio d'Europa di Bruxelles del 29-30 marzo 1985 e a quella di Milano del 28-29 giugno dello stesso anno.

[4] Si veda *Televisione senza frontiere*, il 'libro verde' pubblicato nel giugno del 1984 dalla Commissione europea per l'applicazione del trattato di Roma.

europea da mettere a confronto con le ottiche 'nazionali' cui palesemente si attengono le televisioni locali; realizzando nel contempo un primo contatto con il vivo della problematica inerente ai paesi europei. Non potrebbe un contrappeso di questo tipo, impiegato con un minimo di onestà e d'intelligenza, diventare in breve tempo un potente fattore di risveglio per una Coscienza Comunitaria?

9. Sogno? Utopia? Per avere un'idea di quale sia l'orientamento degli europei su questo punto, possiamo ricorrere ai dati emersi dai sondaggi effettuati nell'ambito della Cee a partire dal 1974. Si tratta dell'"Eurobarometro", che nel novembre 1982 era imperniato proprio sul tema: "Una televisione europea via satellite". Dai dati a disposizione è possibile dedurre: primo, che il 26% dei telespettatori europei ha la possibilità di sintonizzarsi su emittenti estere (ma occorre anche precisare che sussistono notevoli scarti di percentuale: dalla punta massima del 97% rappresentata dal Lussemburgo si scende a quella minima del 3% relativa all'Inghilterra); secondo, che al 57% dei telespettatori interesserebbe un programma tutto europeo realizzato in collaborazione da più nazioni; di questo 57%, il 30% si dichiara interessatissimo alla cosa, e la percentuale sale a più del 40% tra i giovani e le persone in possesso di un discreto livello d'istruzione.

10. Un programma di questo tipo, comunque, esiste già, per lo meno a livello sperimentale: fin dal 1982 infatti le reti nazionali di cinque paesi (Inghilterra, Paesi Bassi, Germania, Italia e Austria) cooperano al varo d'un progetto che prevede la realizzazione di cinque ore di programma da parte di ognuna delle équipes nazionali, che si avvicenderanno una per settimana. In questo modo una redazione multinazionale avrà occasione di sperimentare il difficile mestiere del lavoro di gruppo, potrà confrontare metodi e opinioni, e progettare trasmissioni in più lingue. Purtroppo gli utenti, cioè i telespettatori europei, non hanno potuto farsi un'idea di questo esperimento, in quanto il programma è restato semiclandestino...

11. Con tutto ciò, l'iniziativa del 1982, battezzata "Euricon", ha avuto se non altro il vantaggio di permettere ai tecnici l'acquisizione di nozioni utilissime, specialmente per quanto concerne il campo delle traduzioni. L'"Eurobarometro" aveva già evidenziato che il problema pratico numero uno per una rete televisiva europea era proprio quello della lingua: appena un quarto degli europei, infatti, aveva dichiarato d'essere in grado di seguire una trasmissione in una lingua diversa dalla propria; una larghissima maggioranza dei rimanenti (69%) aveva detto di preferire la traduzione in doppiaggio, mentre il 25% accettava i sottotitoli.
Si può dunque riconoscere che il problema è stato affrontato, e che lo si studia tanto più seriamente in quanto è finalmente emersa in tutta evidenza la sostanziale mancanza d'una seria programmazione in tema di traduzioni di programmi televisivi, eseguite finora con metodologia improntata ad abitudine e passività anziché a coerente spirito critico. Si fa sempre più imperativa infatti l'esigenza di formare un nutrito cast di esperti linguisti, in modo da poter affrontare con mezzi e metodi adeguati il numero sempre crescente di trasmissioni e programmi da tradurre in

altre lingue. E si prevede inoltre che le sopravvenute necessità nel campo della traduzione simultanea daranno vita a una nuova professione, quella di giornalista-interprete[5].

12. Si tratta di tendenze e bisogni inediti, di cui sono perfettamente consapevoli le autorità della Cee, che proprio in questo quadro hanno varato un secondo esperimento di programma televisivo 'europeo', intitolato questa volta "Europa Tv", realizzato a partire dall'autunno 1985 da quattro paesi (Irlanda, Germania, Paesi Bassi e Italia), cui si sono aggregati o stanno per aggregarsi Portogallo e Spagna. Fruendo di una base operativa messa a disposizione dalla televisione olandese (la Nos) e di un satellite per telecomunicazioni Ecs, questa recente iniziativa costituisce un vero e proprio rodaggio del programma 'europeo' che, come più volte auspicato dal Parlamento, grazie al satellite televisivo Olympus raggiungerà a partire dal 1987-88 tutte le stazioni televisive d'Europa.

13. In questo quadro la Commissione europea si è dichiarata disponibile a fornire un appoggio che, oltre a costituire una validissima garanzia d'indipendenza, prevede anche un sostegno concreto. Contemplerà in particolare il finanziamento privilegiato di strutture organiche e innovatrici; al riguardo, il commissario incaricato per l'informazione e i problemi culturali ha precisato che verranno tenuti in particolare considerazione i problemi della traduzione simultanea e quello della formazione in ottica europea di giornalisti e realizzatori televisivi.

14. Non è più concesso minimizzare il ruolo determinante che l'elemento 'informazione' riveste in un programma televisivo, soprattutto quando si punti alla conquista di una 'coscienza europea', cioè del consapevole senso di esser parte della comunità e della cittadinanza d'Europa.
Dare una fisionomia e una voce propria all'Europa: la tecnologia ci offre la possibilità di realizzare questo progetto. Un'opinione pubblica meglio informata potrà fra l'altro infondere negli esponenti politici il coraggio di rendere consonanti ai loro interventi la loro conclamata professione di fede 'europeista'. Se invece gli europei continueranno con cieca perseveranza a enunciare i loro problemi e a discuterne solo accademicamente, ci sarà qualcuno già pronto a introdurre in Europa una propria rete d'informazione televisiva: l'americano Ted Turner, per esempio...[6]

15. Basteranno però i propositi e i progetti di cui s'è parlato a risolvere i problemi inerenti alla realizzazione di una televisione europea? C'è da dubitarne. E il primo dubbio riguarda i mass-media più recenti: dietro le

---

[5] Cfr. la relazione di R. Hindmarsh (18 febbraio 1985) su *I problemi linguistici e la televisione europea*, realizzata per conto dell'Istituto europeo dei mass-media di Manchester.

[6] Dal 15 settembre 1985 Ted Turner (di Atalanta) trasmette via Intelsat V, gratis per tre mesi, un suo notiziario "24 ore su 24", corredato di traduzione simultanea. L'agenzia Visnews ha peraltro contattato la Commissione europea nel quadro del progetto di un notiziario 'europeo'.

loro enormi potenzialità e le loro irresistibili attrattive non si nasconderanno anche dei pericoli? Non si tratterà di una versione moderna di quelle lingue d'Esopo che trascinavano il meglio confuso col peggio?

16. Proprio di recente, in occasione di violenti disordini avvenuti in alcune città inglesi, non pochi testimoni hanno riferito che assalti e saccheggi perpetrati da persone di colore si erano svolti al grido di "Sudafrica!", il paese in cui era stato girato un reportage sui tumulti razziali che i manifestanti inglesi avevano appena visto in tv. Cosa se ne deve dedurre, allora? È angelo o demonio, questa televisione, è valida o nociva? La questione è grave e complessa, e per questo molto sentita dal Consiglio d'Europa, che tra le altre iniziative ha organizzato nel 1982 ad Assisi, patria di San Francesco, un dibattito sul tema "Violenza e mass-media".

17. È necessario acquisire piena consapevolezza dei pericoli insiti nell'accettazione passiva, priva cioè di reazioni e di riserve critiche, di un medium potente come la televisione, in particolar modo quando, come ora, si appresta a compiere un ulteriore balzo in avanti. Questa presa di coscienza deve avere il punto base nel rifiuto di ogni feticismo nei confronti del mezzo televisivo; e non è pleonastico ribadire questo concetto, dal momento che troppo spesso, invece di muovere dalla necessità per arrivare al mezzo che la soddisfi, si installa per prima cosa un'apparecchiatura, e solo in un secondo tempo si pensa al modo di utilizzarla. Audiovisivi e informatica costituiscono del resto un esempio già eloquente di questa assurda abitudine: che è abitudine a un tipo di disimpegno che offusca sempre più nell'utente l'esigenza di porsi domande fondamentali.

18. Il passaggio alla 'società d'informazione' e di 'comunicazione'[7] non sarà certamente indolore, se è vero che essa tenderebbe a esaltare enormemente la vita privata e forse, a detta di alcuni sociologi, porterebbe l'individuo a chiudersi in un vero e proprio 'esilio interiore'. Si accampa inoltre, fra le tante che vengono alla mente, l'incognita relativa agli effetti che l'impatto massiccio dei mass-media può provocare nei giovani. Non sarà superfluo riportare a questo proposito una dichiarazione proveniente dagli Stati Uniti, nazione che quotidianamente ci bombarda con una diluviale quantità di film e telefilm. Il direttore della rete televisiva a pagamento Hbo ha affermato che, per quanto gli consta, orientata com'è a soddisfare un pubblico cinematografico essenzialmente formato di giovani tra i dodici e i vent'anni, «dai videogiochi ai film di Spielberg, Hollywood è diventata una gigantesca industria dell'adolescenza»[8].

---

[7] Bisogna riconoscere che l'impatto dei mass-media sulla società è un fenomeno di eccezionale complessità, nel quale entrano in gioco un elevato numero di fattori: il che rende indispensabile l'adozione di un diverso modulo di ricerca, come sottolinea, per esempio, il prof. A. Silbermann dell'Università di Colonia (cfr. C. Degand, *I media audiovisivi e il loro pubblico*, in «Communications», 1, Colonia, 1981.

[8] Secondo Steve Ujlaki, responsabile della produzione di "Home Box Office" (15 milioni di abbonati a 12 dollari al mese), «è necessario uscire da un sistema chiuso, trovare nuove idee fuori dagli Stati Uniti, coprodurre con l'Europa» (cfr. «Il Mondo», 7 agosto 1985).

19. Anche la televisione è un'industria dell'adolescenza? O non è piuttosto, come affermano alcuni studiosi, la fine dell'infanzia? Sarà bene ricordare che con l'invenzione della stampa si sviluppò una 'cultura letterata' e 'tipografica' che poneva nella chiarezza il criterio primario dell'espressione; ne derivava la netta separazione degli adulti dagli adolescenti, ricadendo sui primi, in quanto depositari della lettura e della scrittura, il ruolo di iniziatori dei secondi. Oggi, a cinque secoli di distanza, l'adolescente è in grado di imparare dalla televisione non appena sa parlare, e raggiungere in breve tempo l'adulto, poiché per guardare lo schermo non c'è bisogno di apprendistato. Si tratta in pratica di un ritorno a una cultura orale e audiovisiva che non fa distinzione fra bambini e adulti. L'infanzia non c'è più[9].

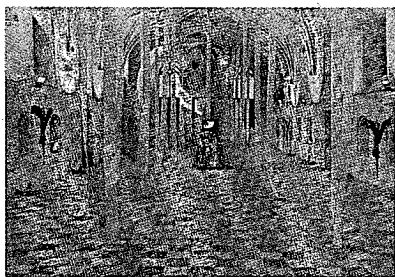
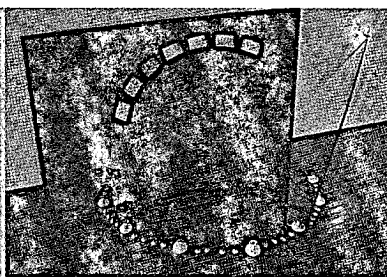
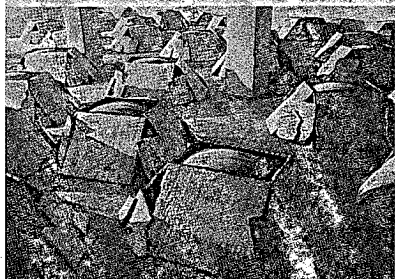
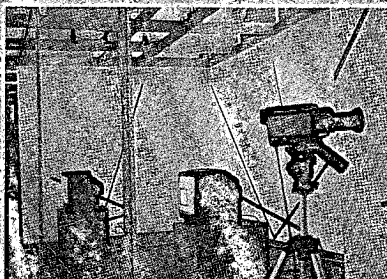
20. Non sono pochi, però, coloro che rifiutano o addirittura condannano questo tipo di cultura anti-tipografica e sguarnita di basi filosofiche. C'è tra questi un attore, Michel Bouquet, a giudizio del quale la televisione tratta gli adulti come bambini, li fa star buoni, li ubriaca ben bene d'immagini e finirà per portarli a un tale coefficiente d'inerzia mentale che prima o poi non saranno più in grado di avvertire la differenza tra uno spot pubblicitario e una tragedia di Sofocle; la televisione, conclude Bouquet, «ci fa assistere giorno dopo giorno a una delle più grandi tragedie della storia umana, quella di un'intera generazione che disimpara a leggere».

21. Sentenza di condanna eccessivamente severa, questa pronunciata da un insegnante d'arte drammatica del Conservatorio? Non sarebbe viceversa il caso di guardare a questa sorta di regresso al medioevo, di ritorno all'era 'pre-tipografica', come all'anticamera di un mondo nuovo[10], un mondo nel quale l'elettronica sarà in grado di far funzionare gli elementi capillari di uno straordinario cervello collettivo, di una struttura mentale del tutto nuova?

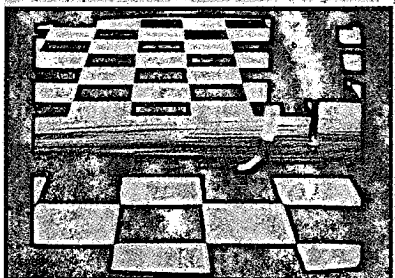
22. Si tratta, diciamocelo francamente, di domande brutali e angosciose, abbastanza drammatiche, comunque, per poter sperare che gli europei, giunti molto tempo dopo dei nordamericani al boom dei mass-media, ne prendano prontamente atto e mobilitino le loro risorse culturali per far fronte a questi grossi problemi. Saremmo comunque imperdonabili se, arrivati a questo punto, non cercassimo di realizzare, prima che diventi troppo tardi, almeno una piena consapevolezza della situazione.
Quattrocentocinquant'anni fa un europeo, benedettino, medico e scrittore serio quanto faceto, formulò un monito: «Scienza senza coscienza è soltanto rovina dell'anima». Teniamolo presente, quel Rabelais...

---

[9] Cfr. Peter Funck, *La televisione: fine dell'infanzia*, in «Film Echange», 27, Parigi, estate 1984.

[10] Altri prevedono una reazione «a mezza strada» fra ostilità ed entusiasmo. Sicché «né orwelliana né conviviale, la televisione troppo spesso è complicata e insulsa» e non si può non sottoscrivere la constatazione successiva: «Oggi abbiamo più mezzi di comunicazione che cose da dirci o che ci piace ascoltare» (Anton Brender, in «Tribune de l'Economie», Parigi, 10 gennaio 1986).

Ulrike Rosenback - *Schmelz-prozesse, 1982*

Giorgio Cattani - *Malatempora, 1985*

Fabrizio Plessi - *Mare di Marmo, 1985*

Carles Pujol (diapositiva) - *Velasquez 1*

Marc'o

Hershmann - *"Lorna"*

Dalibor Martinis - *Black & White*

James Coleman - *Ignotum per Ignotius*

Videosculture di Install-video-side, la mostra internazionale di video-installazioni che si è tenuta a Bologna nell'ambito dell'"Immagine elettronica" dal 4 al 6 aprile 1986.

L'immagine elettronica fa spettacolo

Michele Rak

Le rassegne di immagine elettronica hanno questo di speciale: non ci si trova nulla di speciale. O almeno questo è il sarcastico parere sia dell'osservatore professionale, che produce video tutto l'anno, sia dell'osservatore casuale, che guarda video tutto l'anno, cortese cavia di tutte le sperimentazioni, dalle più approssimative alle più frivole e sofisticate. In tali occasioni si mescolano, come nel bar spaziale di *Guerre stellari*, esseri di vario tipo che parlano lingue diverse: il venditore di macchine in cerca di clienti, il ragazzo che studia da pochi anni e con mezzi quasi propri, il micromanager privato e il macromanager pubblico che ostentano i loro prodotti pensando alla loro immagine e al loro mercato, persino artisti talvolta entusiasti talvolta perplessi sull'uso delle nuove penne.
C'è tuttavia uno straordinario punto in comune per queste piccole eterogenee folle: sono tutti ideatori e mercanti di finzioni. In queste rassegne scarseggiano infatti tanto i bei volti femminili così necessari al cinema quanto i padroni dei soldi necessari per mettere in moto i costosi apparati che producono immagini. Vi approda in contemporanea sempre il meglio e il peggio dell'opera povera e dell'opera opima, e si possono cogliere le tracce delle direttrici dei mutamenti in corso nel settore. Per questo i convenuti si scambiano con qualche cautela — in fondo si tratta di concorrenti — indicazioni, indirizzi, orientamenti.
Anni fa, guardando le prime immagini prodotte direttamente in elettronica o lavorate con gli effetti speciali e osservando la crescita geometrica del mercato dei calcolatori era facile prevedere la generazione di un trend: sempre più finzione elettronica sui nostri schermi negli anni a venire. Per diverse ragioni: l'immagine elettronica sarebbe stata sollecitata dal grande genere vincente della cultura di massa, la pubblicità, e, in misura ancora non valutabile, si sarebbe rivelata competitiva rispetto a qualsiasi immagine necessaria per gli altri generi. Le sue icone sarebbero state progressivamente più intense, più splendenti, più ricche di effetti, forse più costose ma solo all'inizio, e avrebbero favorito l'emergenza di nuovi creativi provenienti dai campi più diversi, insoddisfatti degli altri mezzi e disposti a sperimentare al nuovo stupefacente incrocio del disegno e della matematica, della pittura e del cinema.
Qualche anno dopo questi esercizi di preveggenza l'immagine elettronica si è rapidamente diffusa fuori delle salette degli sperimentatori, dove non avrebbero potuto sopravvivere, fino a permeare un numero crescente di canali della grande macchina che produce le immagini necessarie ai

processi di socializzazione della società industriale avanzata. L'immagine elettronica è ormai un passaggio fondamentale per tutti i generi che sono destinati al video, e il video è il medium indispensabile per tutte le informazioni. L'immagine elettronica fornisce tra l'altro gli stacchi necessari per modificare il livello dell'attenzione tendenzialmente 'piatto' del telespettatore. È inoltre una tecnica privilegiata della pubblicità che ha bisogno di variare e 'drogare' variamente i suoi modelli di persuasione. È infine anche un mezzo per lo spettacolo filmico: dalla lavorazione della grande fantascienza alla preparazione dei serial.
Ancora una volta siamo tuttavia soltanto all'inizio. Molte applicazioni dell'immagine elettronica possono sembrare poco spettacolari per lo spettatore medio, ma sono ormai indispensabili per lo spettacolo segreto della vita collettiva. Il suo uso consente di elevare notevolmente tutti gli standard dell'addestramento alle più elementari come alle più sofisticate conoscenze. La simulazione è ormai un punto di non-ritorno per la divulgazione, per l'informazione giornalistica, come per tutti i generi della fiction. L'analisi strutturale di una centrale nucleare e l'apprendistato di pilota da jet sono ormai apprendibili convenientemente soltanto con l'aiuto dell'immagine elettronica.
Questo tipo di lavorazione dell'immagine richiede nuovi gruppi professionali: che vengano dal cinema e dalla televisione, dai computers e dal disegno. I nuovi prodotti nascono soltanto all'incrocio di diverse competenze. Gli ingegneri che costruiscono le macchine sanno bene che qualsiasi ulteriore trasformazione, come qualsiasi uso, dipende solo dalle sollecitanti richieste dei creativi. I nuovi gruppi professionali sono in fondo joint-ventures tra la produzione commerciale, la ricerca sperimentale, la ricerca teorica di modello universitario e il sommerso pulviscolo dei creativi disposti ai notevoli sacrifici necessari per apprendere i linguaggi-macchina al fine di modificarli, non semplicemente di usarli. L'operazione ha questo di particolarmente attraente: se si impara soltanto a rifare quanto hanno già fatto gli altri si è già fuori del mercato e quindi fuori dei grandi investimenti con cui soltanto è possibile lavorare nel settore.
C'è un altro straordinario aspetto che gli esitanti *viveurs* della cultura di massa mettono di solito sotto il riflettore nero della negatività: il pubblico andrebbe 'preparato', forse gli viene somministrata troppa informazione visiva, forse si sta forzando la soglia dell'equilibrio tra intelligenza critica e spettacolo del reale. Il principio di realtà potrebbe cominciare a essere sempre più sfuggente per le solitarie folle delle metropoli e dei suburbi come è sfuggente, nella cultura di massa, il principio dell'identità personale, l'immagine del sé. Ma si può naturalmente essere di tutt'altra opinione: tutte queste sollecitazioni non fanno altro che segnalare come sia possibile vincere i tempi morti dell'apprendimento in molti settori e quindi modificare radicalmente, magari con qualche salutare scossone, la velocità del mutamento e garantire una più organica gestione delle strutture complesse in cui è organizzata la contemporaneità.
Il pubblico delle nuove finzioni, delle loro sigle musicali e delle loro lingue a tutto pianeta non è altro che una colossale riserva da cui non possono che emergere nuove direttrici delle arti e delle pratiche della visione e quindi della conoscenza, anche a vantaggio di tante tradizioni che non sono così facilmente frequentabili da chi vive ai margini delle società opulente. Non

Bologna: "L'immagine elettronica"

La quarta edizione dell'"Immagine elettronica" (Bologna 4-6 aprile 1986) si è aperta con la prima mostra internazionale di video-scultura "Install-video-side" a cura di Lola Bonora presso la Galleria comunale d'arte moderna. Un'occasione per vedere o rivedere alcuni clip di successo o d'autore (di Gianni Toti e Franco Piavoli).
Il convegno internazionale "I nuovi orizzonti dell'immagine elettronica" ha previsto sei fasi: la complementarietà del cinema e della televisione (Roberto Faenza, Jean-Paul Beauviala, Glenn Berggren), la grafica computerizzata (Charles Csuri, Rick Garbutt, Hoyt Yeatman, Judson Rosebush, Angelo d'Alessio), la creatività possibile con le nuove tecnologie (Angiola Churchill, John Hanhard, Helmut Friedel, Gianni Toti, Marc'O), l'editing elettronico (Mario Calzini, Robert Van der Leeden, Richard Wilkinson, Bruce Ready, Peter Brewster), suono e stereofonia (Marcel Groos, Federico Savina, Anton Holden, Italo Piscini) e la presentazione dei programmi elaborati dall'Institut National de la Communication Audiovisuelle (Ina).

vedo perché il povero del Mediterraneo non possa apprendere attraverso l'immagine una tecnica di coltivazione o, magari, permettersi una visita finta agli Uffizi. Se ne potrebbe fare in più breve tempo un uomo più colto, più tollerante, forse un poco più eguale agli altri, anche se massificato. In fondo è a questo che servono le finzioni. Credo che tutti si sentirebbero più rassicurati sapendo che il medico che cura il nostro ginocchio è stato sottoposto a qualche seduta di apprendimento intensivo della struttura dell'arto e ha potuto osservare, ad esempio attraverso l'immagine elettronica, cosa succede ai legamenti sottoposti ai diversi tipi di sollecitazione. La faccenda che abbia imparato tutto dai libri non ha mai convinto nessuna di noi cavie.
La finzione si avvia a vincere anche un'altra partita filosofica. Osservando le nuove realtà che l'immagine elettronica è ormai quasi in grado di fabbricare si può anche pensare che nessuno potrà più credere a nessun filmato, a nessun documento e la frase *l'ho visto con i miei occhi* sarà solo una gag da circo. Molti giornalisti italiani e stranieri hanno raccontato, un paio d'anni fa, che per fortuna Orwell era rimasto lontano e che, durante il 1984, il Grande Fratello non s'era fatto vedere in giro. Infatti non si tratta di persona che giri molto, frequenta però indubbiamente i laboratori e i convegni dell'immagine elettronica. Non a caso uno dei messaggi fondamentali emersi durante i dibattiti di questo aprile bolognese ha previsto l'enumerazione delle sei fasi di qualsiasi intervento in questo campo: l'entusiasmo tempestoso, la disillusione, il panico, la scoperta dei colpevoli, la punizione degli innocenti, la premiazione di quelli che non hanno aiutato a far nulla. Un perfetto paradigma da Grande Fratello.
Se la pubblicità ha fatto finora la maggior parte del lavoro e lo spettacolo ha appena iniziato la sua parte è chiaro che il futuro è tutto dell'educazione. Con questi mezzi qualsiasi contenuto può essere insegnato ad altissimo livello di rendimento. L'immagine elettronica, in tutti i suoi settori d'intervento, può modificare radicalmente il sistema dell'educazione e quindi, in tempi medio-brevi, anche il sistema dei modi di produzione. Il che non è poco per un paese così incerto tra le trasgressioni negative degli abusivi e le trasgressioni positive del made in Italy.

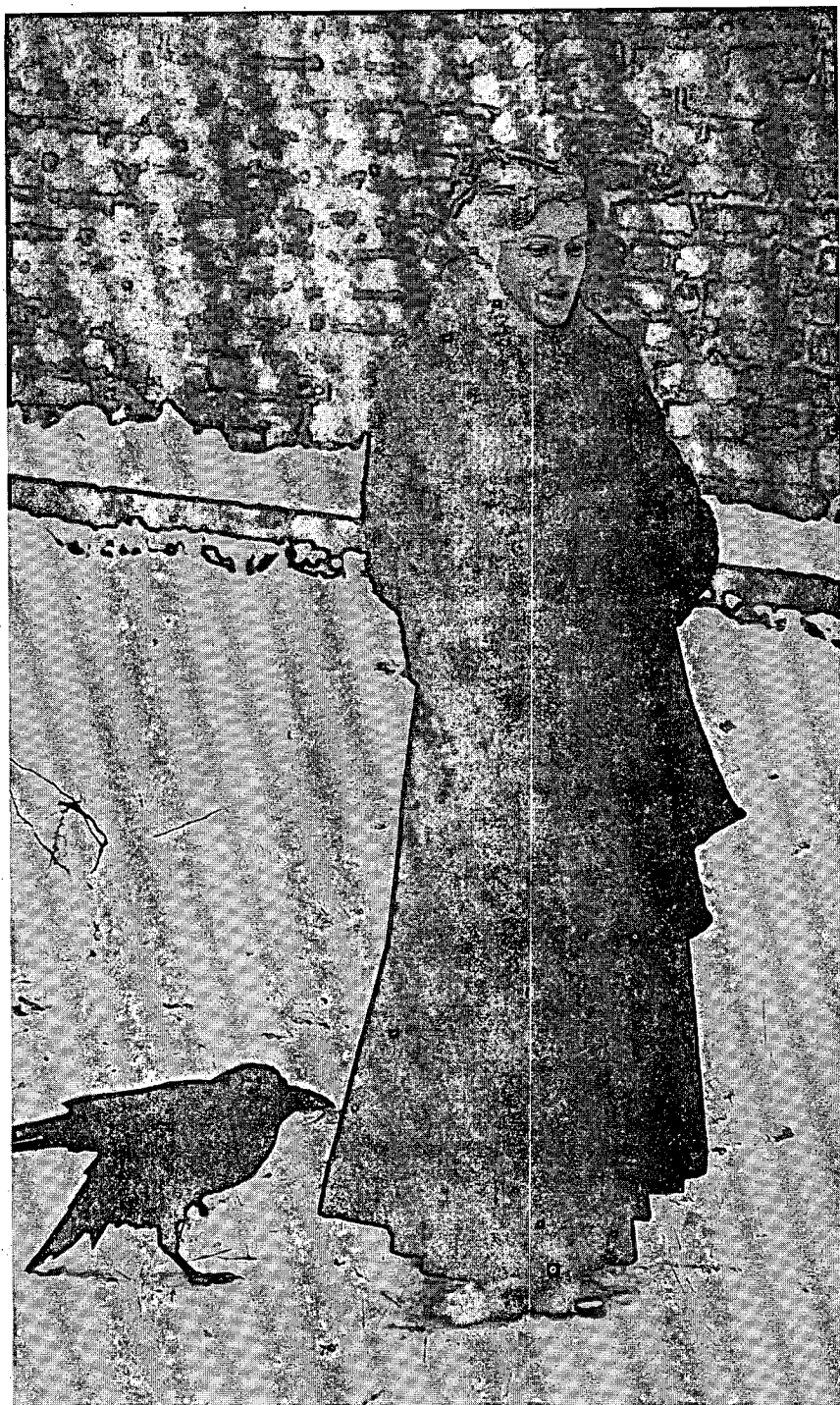
NOTE

Noi, la "palma", Tarkovski

Tonino Delli Colli

Quel 7 maggio, a Cannes, sono arrivato in ritardo. Di quattro ore. Non per colpa mia, ma per il ritardo di un aereo. E non so quanto quel ritardo abbia poi influito sulla mia esperienza al festival, da giurato. Certo è che per quel giorno era in programma la prima riunione della giuria, quella degli... intendimenti, che doveva servire, insomma, a farci incontrare tutti, chiacchierare un po' e tracciare le linee estetiche, culturali e di misura che ci avrebbero accompagnato fino al giudizio conclusivo.
Quando entrai nella sala della riunione era tardi. C'erano Sidney Pollack, il presidente, la sceneggiatrice francese Danielle Thomson, Sonia Braga, il critico inglese Philippe French, il produttore francese Alexander Mnouchkine, lo scenografo Alexander Trauner, Lino Brocka e István Szabó: insomma la giuria al completo, escluso me che avevo fatto desolatamente tardi. A quegli amici chiesi informazioni, dopo, ma nessuno mi ha veramente detto su quali temi si fosse discusso in mia assenza. Comunque, se anche fossi stato puntuale, non credo sarebbe cambiato molto, perché, successivamente, il nostro lavoro si è svolto in modo molto lineare e sereno, con una gran volontà da parte di tutti di giudicare al meglio: in libertà e secondo coscienza. Pollack, in particolare, si è comportato in modo esemplare, da persona di cinema, con tutti i pregi e i difetti di una persona di cinema: ha fatto il presidente nel senso migliore della parola. Di lui cos'altro posso dire? Che aveva sempre accanto a sé una guardia del corpo piuttosto discreta, e che aveva un'aria atletica, sì, dev'essere uno che fa tanto sport.
È stata la mia prima volta. Da giurato, voglio dire, in un festival di prima grandezza come è quello di Cannes. E, forse, al di là delle valutazione sui film, sul festival nel suo complesso, sull'esperienza in sé, l'impressione più forte che questo evento mi ha lasciato è legata al confine netto — che dico?, al baratro vero e proprio — che separa il cinema d'autore da quello cosiddetto commerciale. Un confine, e un contrasto, evidenziati non solo da quel che si è letto sui giornali, ma in tutte le forme di espressione e di effetti che questi diversi modi di intendere il cinema hanno generato a Cannes, e generano ovunque. Ma il tema di queste note è Cannes, e così posso raccontare che certe differenze tra cinema commerciale e cinema d'autore — con tutte le sfumature in 'più' e in 'meno' che possono occasionalmente avvicinarli o dividerli al massimo — le tocchi con mano e per così dire le impari proprio quando vai a discuterle sul piano del voto finale: e ti viene in mente, allora, che un festival importante dovrebbe addirittura dividere i film in due sezioni distinte, e dare due premi (ma quale film, a priori, vorrebbe passare solo per commerciale?).

Dall'alto: *The Mission* di R. Joffé, *Offret* di A. Tarkovski, *After Hours* di M. Scorsese.

Dall'alto: *Thérèse* di A. Cavalier, Bob Hoskins in *Mona Lisa* di N. Jordan, *Down by Law* di J. Jarmusch.

Barbara Sukowa in *Rosa Luxemburg* di M. von Trotta.

Imparate queste cose, impari anche che, nell'epilogo, il voto pende sempre, salvo eccezioni, dalla parte dell'industria, indipendentemente dalla qualità del film che vince. Basti guardare al caso di *The Mission* di Roland Joffé che ha vinto la Palma d'oro, e di *Offret* di Andrej Tarkovski che ha preso il gran premio speciale della giuria. Due film bellissimi, per motivi diversi, e aggiungo che quello di Joffé è girato con tecniche molto agiate, è percorso da un notevole impegno civile ed è anche un grande spettacolo. Però aggiungo che tutti, in linea teorica, avremmo voluto far vincere Tarkovski, e alla fine ha vinto Joffé. Aggiungo anche che, vedendo *Offret*, per la prima volta ho capito fin dall'inizio un film di Tarkovski, tutto chiaro, tutto trasparente, i legami tra i personaggi, perfino la cifra di profezia sulla tragedia di Chernobyl: un'opera grande sotto tutti i punti di vista. E allora? Allora dico che *Offret*, invece, è destinato a restare nella storia del cinema. Ma *The Mission* è costato tanto, *Offret*, forse, un po' meno, e due film come questi generano due tendenze opposte che non possono coesistere in un solo premio.

D'altra parte, i grossi budget rappresentano sempre un enorme problema per un autore e, di conseguenza, per il suo film. A questo proposito voglio ricordare un episodio legato a Pier Paolo Pasolini, e al suo modo di lavorare che escludeva sempre, in partenza, vincoli troppo stretti col denaro... in eccesso e quindi con i diktat dei produttori. Per girare *Il Vangelo secondo Matteo*, Pasolini aveva grandi problemi di finanziamento, lavoravo con lui, lo sapevo bene; il film costava troppo. A un certo punto si fece avanti Rizzoli che voleva dare un miliardo (una cifra, all'epoca!), ma voleva anche imporre Burt Lancaster nel ruolo di Gesù. Non se ne fece niente, si partì con un altro budget, ma anche con un'altra libertà. Ecco, questo aneddoto, letto nel modo giusto, può far capire tante cose: ad esempio, che un autore che vuole mantenere margini di autonomia preferisce girare con pochi soldi.

Dunque, al voto decisivo ha vinto *The Mission*. Non sarebbe corretto, da parte mia, svelare gli orientamenti di ciascun giurato o gli schieramenti. Szabó e io tenevamo molto a premiare Tarkovski, ma anche gli altri; poi il risultato lo avete saputo tutti, e ci ha trovato concordi. Piuttosto i problemi, a parte il gran premio della giuria andato a *Offret*, sono nati con gli altri premi, pochi, forse, per tutti i film che si sono visti.

In questi casi o si diminuisce il numero di film in concorso o si aumenta quello dei premi. Ad esempio, c'era *Thérèse* di Alain Cavalier, un piccolo capolavoro, con un'attrice bravissima che avremmo voluto premiare, se ne è discusso, ma era il suo primo film e non se ne fece nulla; e così finimmo col dare la preferenza a Barbara Sukowa, bravissima anche lei del resto, per *Rosa Luxemburg* di Margarethe von Trotta. E così via, con lo stesso metro, per gli altri attori: d'altra parte, proprio i riconoscimenti per le interpretazioni sono quelli che, con troppi film e pochi premi, come dicevo, creano i casi più difficili, le necessità di non super-premiare questo o quel paese, i compromessi, gli equivoci.

Per restare alle attrici, l'ex-aequo a Fernanda Torres per il film brasiliano *Eu sei que vou te amar* di Arnaldo Jabor è nato in modo curioso: a un certo punto delle votazioni... non si è capito più nulla, ed è venuto fuori il suo nome! Nessuna ingiustizia, per carità, il film non era eccezionale ma lei era davvero espressiva, vitale, matura. Anche per gli interpreti maschili, a

parte una mia modesta proposta — presa in considerazione niente di più — per Christopher Lambert che voleva tirar dentro anche il film di Ferreri, le cose sono andate più o meno allo stesso modo, con molti elogi anche per Roberto Benigni: Pollack ne era addirittura entusiasta. Per quanto riguarda gli altri premi, non c'è stata quasi discussione su quello per il contributo artistico: dominava infatti la fotografia di Sven Nykvist per *Offret*.

Tutto questo, e il resto, lo abbiamo deciso in un tempo relativamente breve. Più o meno in tre ore, dalle undici del mattino alle due del pomeriggio, in una villa dove siamo poi rimasti chiusi fino all'ora di andare al Palais per la premiazione: avevano paura che spifferassimo i risultati. Precauzione giusta, comunque, visto che c'erano problemi di esclusiva televisiva: una curiosa esperienza da... sequestrati di Cannes.

I film. Giudizi non vorrei darne, neanche questo sarebbe corretto. Qualche cenno, magari, restando al concorso, lo meritano certi autori illustri, nel bene e nel male, da Altman a Scorsese (del primo non so dire dove finisse, in *Fool for Love*, la sua regia e cominciasse quella di Sam Shepard, del secondo che ha realizzato con *After Hours* un'opera gradevole e intelligente); a Jim Jarmusch che ha trovato per strada un grande Roberto Benigni; a Neil Jordan, l'inglese, che con *Mona Lisa* ha fatto un film molto originale, interpretato da due attori eccellenti (Bob Hoskins è stato premiato, ma personalmente avrei fatto vincere anche l'incredibile Cathy Tyson); a Serghei Bondarciuk che con *Boris Godunov* ha creato i grandi sfarzi e gli effetti giusti per il soggetto; a Oshima e Ferreri, sui quali si son fatti discorsi in parallelo (ma mentre Oshima in *Max mon amour* ha mostrato solo una bella interpretazione di Charlotte Rampling, Ferreri ha avuto il merito di costruire una storia almeno più credibile e delicatamente stravagante).

Piuttosto, preferisco parlare di un tema che mi riguarda più da vicino, quello della fotografia, il cui livello, in generale, è stato molto buono. Non conoscevo tutti gli operatori che hanno lavorato nei film che ho visto: logicamente mi ha colpito Nykvist nel film di Tarkovski, una fotografia splendida, rischiosa, ai limiti dell'esposizione, come evidentemente gli ha chiesto il regista. Con un solo problema, a mio avviso, quello della buona stampa delle copie di questo film: deve essere perfetta, come devono essere tecnicamente a posto le sale dove *Offret* sarà proiettato, altrimenti buona parte dei suoi pregi rischierà di andare perduta. Mi è piaciuta molto anche la fotografia di Roger Pratt per *Mona Lisa*, soprattutto negli interni. Del resto, sono gli interni cui guardo di più, in generale; gli esterni, in qualche modo, sono già precostituiti e ci sono tanti eccellenti documentaristi a saperli rendere divinamente. Il discorso vale per la cascata di *The Mission*, così come valeva, a suo tempo, per i panorami della *Mia Africa* di Pollack.

Un bilancio di questa mia esperienza? Gradevole, interessante. Il tempo è stato sempre bellissimo, come da tanti anni non succedeva a Cannes. Tante riunioni, soprattutto tanti inviti qua e là per ricevimenti. Confesso di non amarli troppo, i ricevimenti, sono andato a quelli 'strettamente necessari'. Rifarei il giurato? Sì, avendone il tempo, magari, però in un paese dell'Est, tanto per vedere la differenza.

(a cura di Claudio Trionfera)

LA STANZA DELLE POLEMICHE

Multinazionale Spazzatura & Affini, divisione Italy

Sergio Frosali

TENDERE AL FACILE CON TUTTE LE FORZE. Nonostante il fatto che la società dello spettacolo, e la società in generale, puntino a moltiplicare le forme e i generi dell'evasione, persisterà sempre, anche fuori moda, la distinzione preliminare fra cultura dell'evasione (o sottocultura) e cultura della realtà legata alla decifrazione (o alla simbolizzazione) del reale. Tale differenza corrisponde all'opposizione preliminare tra fuga e presenza, fra distrazione e attenzione, fra rimozione e assunzione.
Si tratterebbe però solo di categorie etiche che non troverebbero in sede estetica corrispettivi adeguati? Un'opera d'arte di tipo evasivo potrebbe pesare artisticamente più di una 'presente'? Esistono categorie della fantasia che non trovano equivalenti simmetrici nelle categorie dell'etica? Può darsi che qualcosa di simile si debba ammettere in senso tecnico ristretto. Ma ci si trova costretti ad ammirare opere 'evasive' assai più raramente di quanto voglia far credere l'insistenza sospetta con cui queste opere vengono comunemente proposte ed esaltate.
Dopotutto le persone, in quanto fruitori di oggetti potenzialmente artistici, si dividono in due categorie: coloro che si applicano con sollievo ai prodotti leggeri e con fatica ai seri; coloro che invece trovano noiosi perché stupidi i prodotti leggeri, invece attraenti i seri. Ciò, naturalmente, prescindendo dal fatto che si tratti di opere comiche o tragiche, anche il comico di valore essendo assai più impegnativo rispetto al tragico gratuito. Ora, le persone che d'istinto corrono ai prodotti facili (romanzi e film gialli, pellicole poliziesche, musica disco, ecc.) e solo 'per cultura' si volgono a quelli complessi (romanzi scritti da seri scrittori, quindi 'noiosi', film diretti da cineasti autori e perciò non sempre perfetti come macchine, musica cosiddetta classica invece che blues o rock) non raggiungeranno mai la cultura se non come illusorio status symbol, come indumento da indossare nei giorni e luoghi di parata. Lo sforzo che compiono entrando nella dimensione della conoscenza e il sollievo che provano rientrando in quella artificiale dei generi e delle opere di intrattenimento certifica la loro naturale attitudine a parcheggiare nell'approssimazione dei facsimili, delle meccaniche collaudate, del *déja vu*, della serialità, dell'universo subintellettuale. Costoro sono la maggioranza e i loro gusti, in parte sprovveduti, in parte pilotati e legittimati dall'industria culturale, governano almeno il novantanove per cento dei cosiddetti prodotti culturali (libri, film, musiche) nella dimensione del mercato. Con la diffusione della cultura (della sottocultura) tale percentuale si può considerare in continuo aumento.
A questa maggioranza si oppone la minoranza di chi non sopporta di venir raggirato dai prodotti di intrattenimento (dei quali lo affaticano subito la falsità e pretestuosa gratuità) ma può rivolgersi solo alle opere di suffi-

ciente livello artistico, tali perché non falsificate, invece nate da una ricerca, volte a una conoscenza, le uniche che valga la pena di affrontare perché propongono alla mente un itinerario stimolante.
Solo questa minoranza capisce qualcosa di fatti artistici. E tuttavia anche della maggioranza fanno parte numerosi 'intellettuali' che si occupano di problemi critici o estetici. Ma se ne occupano, appunto, per ragioni di status, continuando a restare attratti essenzialmente, una volta finita la giornata di 'lavoro', dai libri gialli, dai film d'evasione e dalle canzonette. Da costoro — sia chiaro — non verrà un'interpretazione accettabile. Fingeranno di bazzicare con le zone 'alte' della cultura, sempre per ambizioni di status e omaggio formale a ciò che non si può attaccare (tuttavia appena potranno proveranno a sminuire i grandi, per loro 'grandi noiosi'). Di fatto cercheranno di far salire di rango i sottoprodotti, gli unici da cui siano veramente attratti. Così si spiegano le rubriche di critica cinematografica che esaltano le più artificiose mistificazioni commerciali, l'inflazione della spazzatura, l'enfasi festivaliera sulla produzione 'gialla' o 'nera', la supervalutazione dei comici di routine nel teatro e nel cinema, il culto dei 'divi e divine', insomma i luoghi comuni del midcult.
All'indifferenza per i valori qualitativi si aggiunge l'enfasi sociologica. Essa si sviluppa su un terreno preparato dall'incapacità di distinguere il buono dal cattivo, il sincero dall'insincero, l'originale dal falso. Chi non possiede dentro di sé uno strumento naturale, una bussola istintuale che lo piloti, non potrà che trovare aiuto nella classificazione di tipo esterno offerta da un uso applicato e spesso improprio della sociologia. Potrà continuare a parlare di prodotti artistici come fossero semplicemente dei prodotti, a non considerarli opere specifiche ma oggetti generici fra i mille di cui nel mondo, volendo, si può sempre fare uso.
Gli sforniti di bussola riescono così a raggiungere lo scopo necessario alla sopravvivenza: azzerare la differenza, annullare la distinzione, estromettere la qualità. Si tratta di un'operazione di vitale sopravvivenza per chi nella dimensione dei valori naviga a disagio, senza bussola e in fondo anche senza piacere (provando al massimo un piacere di riporto per essere lì a manovrare i semafori autoritari che una volta presiedevano al traffico del senso e del valore).

QUANTI REALI? Ai buoni lettori capita di riferirsi alla letteratura per riconoscere una persona appartenente alla realtà, di ritrovare nel mondo i principi Andrej e le Tess d'Urbeville. Ancora più la pittura permette di vedere gli esseri umani e la natura attraverso l'ottica dei grandi pittori: un prato fiorito non potremmo sentirlo com'è se non avessimo ammirato Monet. Non si tratta solo del gioco praticato da Swann: paragonare le fattezze di un cocchiere e di una signora di mondo con dipinti del Ghirlandaio e di Botticelli, e così godere di una sorta di catalogazione tipologica delle fisionomie. C'è di più: Proust spiega come l'arte sia l'unico apprendistato alla conoscenza della realtà, il solo allenamento alla decifrazione del mondo della vita, forse l'unica prassi individuativa trascendente. Tutto questo presuppone una concezione implicita o esplicita dell'arte come quintessenza della realtà, e l'abbandono della teoria che vede negli oggetti artistici altrettanti 'altri reali'. O vi è un reale solo, quello dell'arte e insieme della vita, oppure ve ne sono due, quello della realtà e l'altro

degli oggetti estetici. Molta della grande arte porta argomenti alla concezione di un solo reale unitario, mentre l'arte secondaria presuppone l'esistenza di uno specialistico 'reale separato'. Per esempio, un romanzo di Agatha Christie non potrebbe mai aspirare allo status di descrizione (tanto meno sublimazione e trasfigurazione) del mondo, e sia pure di una parte limitata di esso: chiaro che i suoi accadimenti si situano entro l'ambito di un gioco che li produce come altrettanti eventi 'separati'. Così le arti decorativa e grafica, in rapporto alla 'verità' della grande pittura.
Ora, se ci domandiamo a quale categoria teorica appartenga il cinema, fatichiamo a situarlo, nonostante il massimo di realismo apparente che gli conferisce la fotografia, accanto alle grandi arti che allargano l'occhio e lo allenano a capire la realtà. Il cinema sembra piuttosto divertirsi e attardarsi a fornire una serie di stereotipi 'separati' e a praticare una lucidità pressoché solo formale che gli fa accumulare prodotti più curiosi che veramente perspicui per trasparenza.
Certo, il cinema resta un grande fornitore di modelli, ma essenzialmente soprattutto sul piano del vissuto proiettivo e di un'identificazione quasi patologica (patologia di massa). L'influenza sulla vita si dispiega in un condizionamento alla Pavlov, nel dare via libera all'onirismo.
Ma se questo è vero allora hanno ragione coloro che vanno al cinema 'per divertirsi', cioè per evadere. Sanno d'istinto, meglio degli specialisti, che non c'è molto di più da aspettarsi. Per loro le figure proiettate sullo schermo, per quanto fascino esercitino, esistono in un 'di là' che non corrisponde al di qua, e tanto vale lasciarvele.
Tuttavia, se ammettiamo questo, squalifichiamo il cinema, lo restituiamo a quello status secondario in cui visse prima della glorificazione intellettuale, status a cui alcuni non hanno mai cessato di ridurlo. Abbassiamo il cinema a un destino popolare di patrocinatore di una *imagerie* separata, irrimediabilmente intraducibile in termini di vissuto conoscitivo.
E forse, allora, una concezione cinica del cinema, cara a molti critici di oggi per i quali sarebbe inutile attendersi che la produzione travalichi tali limiti, corrisponde alla prassi acquisita, al destino che il mezzo si è scelto, alla sua situazione storicamente determinata. Una situazione tutta proliferante di 'altro reale', nonostante lo status teorico iniziale che parrebbe farne prima di tutto un duplicatore di realtà. Ma è una situazione di rinunzia: equivale a porre il cinema, senza dirselo, nell'inferno dei media disperatamente condannati alla ripetizione e alla duplicazione di se stessi.

IN GARA CON LE TELENOVELAS. Ha affermato recentemente Edoardo Sanguineti durante un dibattito fra scrittori («L'Espresso», n. 1, 1986): «Noi tutti ci auguravamo (...) che Umberto Eco non scrivesse mai *Il nome della rosa*. Che non gli passasse per la testa! Credevamo che quando ammirava i sottoromanzi lo facesse con quel tanto di civetteria culturale di chi vuole decifrare il senso di un'operazione che investe milioni di persone. E che non volesse entrare un giorno in gara con le telenovelas».
Partiamo da questa osservazione di Sanguineti per rilevare un fenomeno di transizione avvenuto in larga parte della cultura italiana parallelamente all'evoluzione di Eco. Molti sono partiti dalla sociologia della cultura, intrattenendosi sui prodotti minori, sulle opere di genere, sulla sottocultura. Eco ha dedicato le prime analisi a Mike Buongiorno e alla romanzeria

feuilleton dell'ottocento. Nel cinema abbiamo visto allargarsi lo studio dagli 'autori' alle strutture economiche soggiacenti, alla produzione, ai fenomeni commerciali. Tutto bene, strumenti critici di uso legittimo. Anzi si è avuta la sensazione di vivere un allargamento del panorama conoscitivo e dei metodi di indagine. Non si dichiarava, ma pareva ovvio, che la distinzione fra i vari livelli delle opere restasse in vigore anche quando non veniva professata. Invece non era affatto ovvio. Se si ristudiava in letteratura Eugène Sue e in cinema Raffaello Matarazzo, si presumeva di arrivare presto a un'equiparazione con Dostoevskij ed Ejzenštejn. Non la si proponeva subito perché i tempi non apparivano maturi, ma si sperava che, a forza di parlarne, gli argini dei dislivelli qualitativi cedessero e la distrazione generale facesse il resto, riportando a galla come sugheri i prodotti privi di peso.

Finalmente questo tempo è arrivato, proprio nel clima di disattenzione prodotto dal moltiplicarsi dei media. Quando Berlusconi non proietta un film senza interromperlo ogni dieci minuti, chi pianterà una grana puristica sulla differenza di qualità fra Resnais e Lucas? E poi, mentre il successo economico diventa una meta ideologica più impellente della giustizia sociale, non appariranno aureolate le opere 'vincenti' che incassano denaro rispetto a quelle che solo pochi puristi maniaci adorano? E che importa se queste ultime sono (sarebbero) superiori? Basta far rumore intorno alle prime perché le altre vengano dimenticate. I media hanno introdotto un nuovo criterio qualitativo per dirimere le controversie culturali: l'alluvione quantitativa.

Così l'approccio sociologico ha condotto a una di quelle che, per questioni assai più importanti, Nietzsche chiamava «trasmutazioni dei valori». È stata una mutazione insensibile, non dichiarata, via via sempre più rapida perché basata sull'elusione, sull'insistenza e soprattutto sulla Grande Facilitazione. Passati alcuni anni, i soggetti culturali dell'operazione li ritroviamo a gestire scopertamente una vera e propria apologia della sottocultura (sotto-romanzi, come dice Sanguineti, sotto-cinema, sotto-saggistica). C'è chi, come Eco, a forza di analizzare telenovelas (o giù di lì) ne scrive una, sia pure 'intellettuale' come *Il nome della rosa*.

E non a caso Eco redige un romanzo di macchineria letteraria dove vigono i codici e sottocodici della fabbricazione ma dove resta quasi assente la vera protagonista della letteratura, cioè la 'scrittura'.

Abbiamo poi i saggisti che parlano di capolavori con lo stesso linguaggio che se fossero fumetti, e di fumetti come si trattasse di Dostoewskij. Gli analisti delle pieghe del discorso dove il discorso non conta e lo stile è sempre spia di qualcosa d'altro, perfino della tecnica (che è poi il più crudele modo di umiliare lo stile). Gli specialisti della comunicazione che insensibilmente insinuano l'inesistenza dei valori, si tratterebbe solo di questioni fabbricative.

I nuovi 'operatori' hanno così praticato un vero gioco di prestidigitazione fra cultura intesa in senso antropologico e cultura intesa in senso qualitativo. Mentre davano a credere di occuparsi di sociologia culturale, in realtà già parlavano di cultura *tout court*. Tale esempio di slittamento dal piano contestuale a quello testuale, e di ritorno dal primo al secondo in una spirale indefinita, ha mascherato quella che restava la vera trasmutazione di fondo: il passaggio dal gusto al gusto per il *mauvais goût*.

SE LA FICTION SOSTITUISCE LA VITA. Televisione ed elettronica, diffondendo il bisogno di prodotti visuali, stanno scatenando una vera moltiplicazione di immagini. Andrebbe bene se l'inflazione potenziasse l'occhio umano, funzionasse come un telescopio o un microscopio per far conoscere all'uomo tutto ciò a cui altrimenti la sua vita, limitata nel tempo e nello spazio, non potrebbe giungere. Invece il prodotto visuale si presenta come un sovraccarico di 'altro reale' che invade l'orizzonte individuale e sociale, disabituando l'occhio dal vedere e riconoscere la verità. Funziona come un diversivo. L'occhio si abitua a sovraccarichi di realtà fittizia. Perdendo di vista la realtà, dimentica una delle proprietà più necessarie alla vita di relazione come al giudizio estetico: la distinzione del vero dal falso. Esiste differenza? E, se anche esistesse, che importanza avrebbe? Non è meglio far finta che non ci sia, per non incontrare problemi nel sottoporsi ad alte dosi di 'altro reale' (lo si chiama anche 'immaginario')? Si ha l'impressione che la gente si stia preparando a immergersi dentro un mondo di fiction soltanto. L'operaio non solo non lavora più a mano i vasi e non li cuoce nel proprio forno, ma ormai neppure tornisce il pezzo della macchina, delegando la funzione al robot. Sorveglia il meccanismo elettronico e pigia il tasto. Non fatica e non partecipa, solo controlla. Anche i manager hanno un contatto sempre meno diretto con il lavoro: per loro la produzione è mediata dalla teoria e controllata attraverso i computer. Si assottiglia la schiera di coloro che fanno qualcosa di 'reale'. Gli agricoltori non seminano né falciano ma usano il trattore e la mietitrebbia. Perfino il rapporto più diretto che esista, quello con la terra, riesce a diventare mediato. Mentre si allevia la condanna al lavoro, sentita dall'uomo moderno come una maledizione, però si attenua anche la presa diretta sulle cose. Ormai l'uomo non gestisce più una realtà, al massimo dei simboli.

Ma allora cosa c'è di reale per questo individuo? La sua vita di relazione? Il contatto con lo sport mediato dal televisore? Questo nuovo cittadino conosce molte più nozioni del suo antenato ma direttamente non sa più niente. Ed ecco che, non a caso, i media visuali se lo contendono per offrirgli immagini diversive che moltiplichino le figure del mondo in un gioco di specchi così incrociato da fargli dimenticare che cosa viene rispecchiato, e se all'origine del rispecchiamento vi fosse qualcosa di esistente. Ogni residuo di rapporto con il reale viene progressivamente abolito. In questo modo all'utente viene sottratta anche la possibilità di giudizio. Il prodotto con che cosa può essere messo in rapporto? Quale confronto è possibile? Il prodotto diverrà autosufficiente, avendo raggiunto l'obiettivo di tagliare i legami con il mondo esterno, e quindi anche la possibilità di venir giudicato come vero o falso. L'individuo capace di avvertire ancora una 'realtà' e una 'verità' dovrà venir isolato, perché pericoloso. Ciò di fatto già avviene, sia pure in quella maniera nascosta e soft, ma diffusissima, che la coscienza contemporanea tende a non avvertire, e caso mai l'avverta a rimuoverla.

LA COLPA È DELLA STORIA? È sempre la storia che detta legge: la storicità viene invocata per giustificare l'esistente, anche quello più lamentabile. Si conferisce un sigillo di inevitabilità e una legittimazione posteriore a ciò che avrebbe potuto, con profitto generale, venir evitato. Si

rinunzia a opporsi, si accetta il declino (del quale pure si conosce in qualche modo la negatività) come fatto in definitiva positivo perché storicamente determinato e apparentemente immodificabile. Si tratta di quella assenza di 'intenzionamento' che Husserl lamentava per il nostro tempo. Il negativo diventa positivo perché supposto inevitabile. Lo si imputa alla storia intesa come entità comunque vincente. Se la storia 'trionfa' sul piano della fattualità, si fa presto, con un rapido *escamotage*, a darla vincente anche su quello dei valori. Tutto qui: confondere l'andamento degli eventi, evitabile se ci si coalizza contro, con una sorta di provvidenza.

L'ILLUSIONE DEMIURGICA E WAGNERIANA. A un certo punto della sua evoluzione la pittura (o almeno parte cospicua di essa) è stata messa in crisi dalla diffusione della fotografia. Da quel momento storico si sono continuati ad ammirare i paesaggi dipinti dai fiamminghi, ma si è diventati consapevoli che il pennello minuzioso di quei pittori poteva venir sostituito, almeno in certe implicazioni descrittive, dal potere risolvente della Leica e dalla sensibilità cromatica della Kodak.
Così pure il romanzo è stato messo in crisi, almeno in quella parte importante che sono le descrizioni (di luoghi, interni, abiti, corporature, fisionomie) dalla fotografia in movimento, cioè dal cinema.
Il cinema, raccogliendo la successione della pittura e del romanzo, è diventato automaticamente non solo un'arte nuova ma anche una sorta di arte totale, provvista di un potere demiurgico simile a quello che Wagner assegnava al melodramma. Con il regista è emerso un dio artistico dotato di potere completo: condizionare e dominare l'intero universo delle forme e dei suoni.
Fin qui la teoria. E da qui la fondazione epistemologica delle grandi attese che circondarono la nascita del cinema. A conti fatti la realtà ha finito per apparire diversa. Il demiurgo totale si limita spesso a coordinare gli apporti offerti da tecniche precedenti. Più che a un creatore somiglia a un grafico che impila e sorveglia materiali eterocliti elaborati da altri. Spesso non corrisponde neppure al direttore del giornale, che almeno firma poche righe, ma piuttosto all'impaginatore, che rovescia sul banco di tipografia le corrispondenze dalla provincia. La bravura corrente del regista consiste nel sorvegliare i livelli di qualità e nel controllare i gradi di compatibilità. Ci troviamo davanti, più che al romantico dominatore del mondo che la teoria ci preannunziava, a quel moderno tipo di 'artista' che, avendo poca pratica di pennelli e scalpelli, si applica a tecniche provocatorie come i collages, i décollages, gli happening e la body-art.
Tutto questo mentre la manipolazione economica tira l'opera verso il balbettio ripetitivo e il look standardizzato.

MODA E MODISTI. Le mode culturali invadono soprattutto i campi più deboli del sapere. Quanto più instabile la dottrina, tanto più vulnerabile dalle mode il territorio. La critica letteraria è sensibile a tale andirivieni solo nelle sue frange più superficiali, assai meno in autori della solidità di un Citati. Ma il terreno di razzia dove le mode conducono le loro scorrerie, come i barbari tra i resti dell'impero romano, è quello della critica cinematografica. Qui quasi non esistono personalità che resistano al flusso

e riflusso. Non esiste una teoria sufficientemente stabile. I praticanti vengono reclutati soprattutto tra i feticisti. Inoltre, mentre per esempio la letteratura viene scritta da scrittori o quasi, il cinema nella maggior parte dei casi viene prodotto da persone di spettacolo che non possono dirsi cineasti in senso stretto. La letteratura presenta al critico un corpus di opere più o meno pertinenti al giudizio per qualità e genere, mentre invece il cinema propone un'estensione magmatica di spettacoli da baraccone e buoni tentativi di espressione, entro un paesaggio confuso e pressoché totalmente dominato dall'industria.
Già dunque il critico cinematografico si trova a commisurare entità non commisurabili, come se il collega letterario dovesse includere nella medesima rubrica romanzi di Tolstoi e depliant pubblicitari, poesie di Baudelaire e trattati di bricolage. Per di più la disabitudine filosofica e la mancata esigenza di rigore impediscono al critico cinematografico di discriminare tra queste categorie, le quali si trovano così a fiancheggiarsi entro un bailamme inestricabile.
Il critico non trova di meglio che affidarsi alle grandi ondate, intense ma approssimative, che gli provengono dagli opinion-makers del settore. Così acquisterà un look operativo. E le singole personalità critiche finiranno per distinguersi solo attraverso piccoli tic, mentre le motivazioni e i giudizi di valore tenderanno in una determinata epoca a confondersi in un'ammucchiata generale, anche il sindacato di categoria funzionando come strumento di omologazione collettiva.
Ne deriva che, se si vogliono giudizi attendibili, bisogna in ogni epoca rivolgersi ai critici più appartati e meno coinvolti. Ad esempio, per il periodo del massimo dominio marxiano si dovrà ricorrere ai pochi formalisti. Per l'era del dilagante sociologismo ci si dovrà affidare ai narcisisti. Oggi che la cosiddetta cultura cinematografica si riannette la spazzatura hollywoodiana, bisognerà appoggiarsi ai critici che cercano la dignità dei temi: i neocontenutisti. Quando il nicolinismo (ed è sintomatico che nel cinema possano accadere fenomeni come Massenzio) trionfa sulle piazze estive e notturne di mezza Italia, occorre difendere la qualità di opere impresentabili alle masse. Mai, comunque, partecipare alla svendita. Ricordare, con cautela e diffidenza, che nessun'altra cultura è così alienabile ai riti di massa.
Tutto questo vale nell'eventualità che una cultura cinematografica la si voglia difendere, perfino contro i suoi stessi praticanti. Se invece ci si rassegna a considerare il cinema un fenomeno di mercato, allora non resta che lasciare il sistema procedere con i suoi festival pletorici e sempre più indifferenziati (organizzati sotto il nome dell'arte ma di fatto, per il numero delle opere proposte, protesi a negarla).

LOGICA DELLE ARTI E LOGICA DEL MERCATO. Non si potrebbe dire meglio di Pauline Kael (citata da Fernaldo Di Giammatteo in *La terza età del cinema* a p. 66): «Mentre le altre arti si sviluppano secondo una logica interna per risolvere sempre nuovi problemi che si presentano, i film cambiano semplicemente per la necessità di seguire la logica del mercato». Gli altri confronti fra il cinema e le varie arti restano precari, perché basati sulle sole virtualità del cinema, praticamente illimitate e teoricamente enormi in quanto riassumono anche molte possibilità delle altre arti

(plastiche, visuali, drammatiche, letterarie, musicali). Però un confronto basato solo sulle valenze teoriche non rende conto della situazione pratica. Dove il film manifesta una cronica disparità è nella situazione storica ed economica concreta. Il cinema appare il fratello alcoolizzato e drogato della famiglia artistica, quello che dovrebbe assumere in sé le virtù ereditarie della dinastia ma si perde fra ubriaconi, affaristi, bancarottieri, strozzini, criminali, megalomani, esibizionisti. Il figlio eletto si fa mantenere da questa gente e deve ricambiarla. Il sesso e la violenza sono un doppio omaggio reso dal cinema ai propri committenti e alle folle indifese che quelli stanno indottrinando e sfruttando.

Invece l'arte non dovrebbe rendere conto che a se stessa. Caso mai un po' all'etica, alla conoscenza, alla ricerca, alle idee, al progresso (magari inteso come utopia, che male c'è?). Il cinema invece ha padroni che gli impongono chi riverire, chi coltivare, a chi chiedere consenso, chi convincere, chi ricattare. Ciò succede nelle altre arti, per esempio nella letteratura, solo quando vi spuntano i 'generi', appunto come 'produzioni' destinate a giocare in sintonia con le attese coatte del pubblico.

Se questa valutazione è veridica, se l'inferiorità non strutturale ma statistica del cinema risiede nella sua eterogenesi rispetto alle altre arti (autogenetiche in quel che hanno di migliore), ne deriva che la critica dovrebbe tener conto del fenomeno e basarvi la propria valutazione. Altrettanto dovrebbe fare lo storico (a meno che non pratichi una storiografia puramente sociologica, marginale rispetto alla questione del valore). Si tratterebbe di valutare, per ogni film, lo scarto rispetto all'autogenesi, l'accostamento alle prestabilite simmetrie del consumo, alle pre-attese del pubblico, insomma alle eterodeterminazioni economiche.

Si potrebbe obiettare a queste asserzioni che tutto lo spettacolo si muove così, che senza pubblico non esisterebbero neppure le commedie e le tragedie, non melodrammi e neppure sinfonie e quartetti. Anzi si dovrebbe ammettere che non esisterebbe nemmeno la letteratura se l'editoria non facesse affari vendendo libri.

Giusto, ma solo in sede teorica. In pratica accade per il cinema qualcosa di diverso. La sua stessa struttura miliardaria lo costringe a proporsi come spettacolo di largo consumo: ciò ha forti possibilità di smussare l'originalità (cioè l'antiserialità) delle singole opere. Infine il pubblico cinematografico è diverso, diciamo pure 'inferiore'. Anche le persone 'alte' tendono a coltivare al cinema aspettative 'basse'. Forse il cinema si è cercato tale destino inferiore (non vedo niente nella sua vera natura che ve lo costringa). Forse vi si è trovato costretto dalla sua costituzione spendacciona. Di fatto avviene quello che osserviamo con Pauline Kael: la logica del mercato riserva al cinema un ruolo di complemento. Il manager vi conta più dell'autore, a meno che l'autore stesso non sia anche un manager, come di fatto spesso avviene. Lo sono anche molti fra i grandi, i quali devono la loro sopravvivenza sul mercato non solo alla propria creatività ma anche alla capacità di cavalcare il mercato stesso. Il regista non esisterebbe se non fosse nel contempo (e forse anzitutto) un uomo d'affari, un fiscalista, un analista economico, un finanziere e forse un ruffiano.

Da qui la natura ambigua del cinema, l'aspetto deludente della sua storia, benché per altri aspetti travolgente e gloriosa, e l'assenza di purezza in opere a volte di qualità tecnica vicina a quella massima. Certo esistono

eccezioni. Ma non sono quelle che il pubblico ama. Il pubblico ama le opere che lo sostengono nel suo essere così com'è. Mentre la letteratura va incontro al pubblico percorrendo alcuni sentieri segreti, il cinema invece lo convoca al proprio lunapark. Non si tratta di un peccato originale ma di un vizio acquisito, di una malattia psicosomatica contratta nello sviluppo. Però ormai gli si è attaccata alla pelle.
Quel che il cinema ha in comune con le altre forme di spettacolo, anche teatrali e musicali, l'offerta di divertimento come forma di conoscenza, finisce spesso per venir mortificato in una zona *cheap*, che sta alle possibilità del cinema come l'avanspettacolo a Sofocle e il festival di Sanremo alle grandi sinfonie romantiche. Tanto vale sapere, e ricordarsi, che di fatto una tale differenza esiste, per evitare di cadere nel feticismo della pellicola, peggio, nella venerazione del sistema economico entro il quale essa viene impressionata. Gli aspetti ridicoli della 'cultura' cinematografica, o che tali appaiono a chi la vede da fuori, derivano da questa dimenticanza.

SÌ, IL CINEMA È COLLABORAZIONE MA... Leggo su un numero di «Bianco e Nero» (4/1984) un saggio di Mario Gallo: *Vedere, ascoltare: dalla preistoria alla storia*. Vi si ipotizza una teoria degli audiovisivi come mediazione e confluenza di linguaggi diversi che non possono venir governati, nel difficile incrocio, da una sola persona per quanto capace (non basterebbe neppure Leonardo da Vinci, afferma il saggista), ma hanno bisogno del concorso fra vari specialisti: regista, scrittore, attori e perfino produttore. Ora non c'è dubbio che Gallo ha ragione, perché la collaborazione nel cinema ci vuole e il mitizzato autore non basta certo a tutto: per essere veramente autarchico dovrebbe interpretare lui i vari ruoli, fotografare, finanziare, musicare, ecc. Ed è pur vero che gli audiovisivi hanno posto il problema della creatività a più mani (o per meglio dire l'hanno riproposto, perché già si era presentato in architettura).
Ma ecco il punto debole di questo tipo di affermazioni. Ne dovrebbe derivare che il risultato ottimale verrebbe raggiunto quanto più completa e integrata apparisse la collaborazione. Se il film nasce dalla funzione convergente di molti coautori quasi paritari, quale miglior periodo il cinema dovrebbe aver conosciuto che non l'età produttiva hollywoodiana, dove talenti veri e tecnici di routine andavano di pari passo, frenati e frustrati i primi, a piene vele i secondi? Non si è mai conosciuta altrove tanta armonia, un grado di collaborazione così 'orizzontale'. L'ideale degli audiovisivi si sarebbe dunque già avverato al passato, fra gli anni trenta e quaranta, sulla costa occidentale dell'America. Condivido il giudizio di Gallo e di altri su quella perfezione tecnica: lì va cercato il meglio della cooperazione tecnologica (serbo per altre occasioni la parola 'artistica'), il massimo dell'omogeneizzazione dei vari apporti.
Solo, come dire, quel cinema perfetto che ancor oggi incanta dal tubo catodico milioni di utenti era anche, in grande maggioranza, quasi perfettamente stupido. Tautologico portavoce della mediocrità, adulatore della banalità, quel cinema preparato da svegli intermediari era il miglior prodotto che potesse venir fabbricato rispondendo alle seguenti condizioni:
1) nessuna accentuazione particolare per non respingere alcun tipo di utente;

2) nessuna idea manifesta, per non commettere gaffe ideologiche;
3) quoziente di intelligenza depresso perché il prodotto apparisse gradevole anche agli spettatori più semplici;
4) massimo riscatto tecnologico e semantico del vuoto concettuale;
5) assenza del punto di vista, sostituito da una sorta di neutralità.
Tali condizioni non potevano che frustrare la qualità artistica media delle opere uscite da quel sistema. (Infatti artisticità e concettualità sono intimamente legate). Al limite il film che meglio rispondesse a quelle condizioni sarebbe una copia dell'inesistente, un ectoplasma del senso, un vago ricordo del significato. L'opera ideale apparirebbe quella che non dice niente.
Chiaro che a questo punto non solo Leonardo da Vinci non serve, ma neppure si desidera che entri sul set per errore. Il suo intervento non potrebbe che peggiorare il prodotto, perché subito lo indirizzerebbe verso l'infrazione come violenza da parte di un soggetto creatore. Non si avrebbe più il perfetto oggetto-film.
Bisogna tener lontani i Leonardo da Vinci dagli audiovisivi. A meno che non si capovolga il discorso per affermare, ad esempio, quanto segue: il valore entra nell'audiovisivo soltanto attraverso uno scarto imposto alla sua 'perfezione'. Se il prodotto apparirà imperfetto dal punto di vista tecnico, se presenterà da una parte qualcosa di troppo e dall'altra di troppo poco, sarà forse degno che lo amiamo come una cosa vivente. È da sperare nell'irrompere incongruo del cosiddetto autore, perché del prodotto sciolga il cuore di plastica e le lacrime di gel.

LO STATUS DEL MEZZO. Aveva ragione T.W. Adorno affermando che ogni epoca non risolve i problemi che le ha lasciato insoluti l'epoca precedente, ma imposta nuovi problemi che poi non ce la farà a risolvere e lascerà da chiarire, casomai, a tempi successivi se ne avranno voglia. Gli anni venti e trenta impostarono la questione del valore del cinema, mezzo che si stava imponendo agli intellettuali, e credettero giustamente di indicare alcune opere, emergenti dal magma produttivo, come degne di competere con altre arti. Poi la frontiera fu invasa, la diga traboccò, il problema del valore del cinema non venne chiarito ma messo via come inattuale e 'superato'. Ci si ritrovò che tutto il cinema era arte, entro una tendena più generale a sostenere (eticamente, esteticamente e politicamente) che *tutto è tutto*.
Sicché oggi l'intero cinema *è* arte. Se non lo è, sarà in ogni modo cultura, documento, testimonianza storica, frammento sociale, reperto di vissuto, tessera nel mosaico dell'immaginario collettivo. Ciò basterà a conferirgli valore, anche perché tutto tende sempre più a diventare valore per il solo fatto di esistere: perfino l'errore, la ripetizione e la simulazione diventano sintomi, forse un giorno validi.
Così pare inattuale interrogarsi sul valore generale del cinema. A chi importa? Tutt'al più si assisterà a una lotta fra chi sostiene e chi nega il valore *pratico* di qualcosa, per fini di corporazione, entro 'battaglie culturali', 'distrazioni' della parte avversa e meravigliosa resistenza della fazione 'distrutta'. Tutto nella propria casella può convivere con tutto, purché le caselle siano distinte. Non importa che due proposizioni restino inconciliabili. Possono tranquillamente coesistere, ognuna vigendo nella

propria zona di influenza. Il territorio culturale appare diviso in zone su ciascuna delle quali regna un certo clan. Ognuno si appaga di non venir molestato entro l'area dove svolge la sua attività settoriale. Può accettare una tesi che lo distruggerebbe, purché tale tesi resti confinata in una zona governata da un altro clan specialistico. Non importa che due pratiche contraddittorie si elidano. Il fair play della sovranità limitata permette che convivano. Così coabitano una visione rigorosa dell'arte e una manica larga che ammette nella zona della venerazione anche i cascami. Dopotutto ci si potrà sempre 'democraticamente' riferire ai milioni di persone cui questi ultimi piaceranno.

PIACERE O DISPIACERE DEL TESTO? Si accetta volentieri la ricerca del piacere, soprattutto 'del testo', nelle persone attrezzate. Il loro piacere serve da indicazione per analizzare e guidare il nostro. Ma il 'piacere' altrui, fosse pure assai diffuso, diventa poco indicativo quando non corrisponde più a una lettura del testo ma solo a un'utilizzazione distratta e strumentale. Il 'piacere del testo' non corrisponderà mai al 'divertimento'. Il piacere dei competenti sarà selettivo, quello degli incompetenti finirà per convalidare le merci manipolate. Nelle persone colte esiste infatti il piacere di conoscere e ri-conoscere; nelle persone distratte il piacere di fuggire e disconoscere.
Non intendo però colto e incolto in termini di categorie sociali. Né di preparazione convenzionale (maggiore o minore titolo di studio, un tipo o un altro di educazione). Penso a una presenza o assenza, nella persona, di slancio conoscitivo e volontà di migliorarsi. Penso a una natura personale che tende a trascendere se stessa oppure insiste a restare quello che è. La prima va incontro alle opere, la seconda pretende che esse si adeguino alla difettività del proprio sé.

SESSANTOTTO DI DESTRA. Attorno al '68 la contestazione, volendo procedere a una revisione del fare cultura praticato dalla borghesia, attaccò soprattutto la sinistra e cercò di distruggere quanti facevano cinema impegnato e originale. Un campanello d'allarme avrebbe dovuto già allora mettere in guardia contro questa tendenza. Infatti i sessantottini non se la prendevano con la destra, né in politica né nel cinema, non pensavano a lottare contro il Vaticano e Hollywood. Se la prendevano invece con il Pci e la mostra di Venezia, una delle più democratiche istituzioni culturali italiane. Quando l'ondata del '68 si ritirò lasciando sul greto tanti detriti, aveva triturato la cultura di sinistra, ma senza aver arrecato il minimo danno a quella di destra.
In seguito questi ragazzi, convertendosi alla realpolitik dopo aver gridato slogan, entrando nelle università e nelle redazioni, non hanno avuto bisogno di pronunziare una vera e propria apostasia. Bastava che dichiarassero di aver condotto una lotta persa in partenza e impossibile, che dessero per irraggiungibili gli obiettivi passati. Schierandosi con la reazione economica e culturale, negli affari, nei giornali e sulle cattedre, non hanno dovuto faticosamente riconvertire gusti e opinioni al look reazionario. Infatti non lo avevano mai abbandonato. Non avevano mai condannato Hollywood e il Vaticano, obiettivi ai loro occhi troppo grandi e fascinosi, ma solo il cinema impegnato e Botteghe Oscure. Eccoli così

condividere i valori cari alla destra culturale: in segreto li avevano sempre amati. Si era trattato, per loro, di un'operazione schizoide. Con una parte di se stessi attaccavano la sinistra che non si trovava abbastanza a sinistra. Con l'altra parte di sé continuavano a venerare (lo intese Pasolini in una celebre poesia) il potere, le situazioni di dominio, la dialettica dell'annullamento dell'avversario. E i loro corollari culturali, la favola, l'evasione, il consumo. Non solo Reagan era già dietro le loro spalle, come soggetti politici, ma vi stavano Lucas e Spielberg in quanto soggetti 'culturali'.
È accaduto così che una generazione partita in apparenza per abbattere i feticci sottoculturali della borghesia conservatrice sia divenuta la più attiva e convinta nel restaurare e rinforzare il potere di tali feticci. Ha fatto qualcosa di più. Prima il cinema di Hollywood (nella sua parte comune e scontata) apparteneva al limbo della sottocultura e veniva relegato ai margini della consapevolezza critica. In seguito, grazie all'opera di questa generazione, tale cinema è rientrato in gioco con il massimo di onori, e proprio con le opere meno difendibili. Si è fatto quadrato intorno al Consumo. Se si guarda al '68 in questa ottica, non fa meraviglia scoprire che la massima esaltazione di film come *L'arca perduta* viene dalla stampa dell'ultrasinistra.
Costoro coltivano poi una curiosa fede. Si sarebbe 'democratici' solo avallando tutti i bisogni del popolo, inteso anche come pubblico. Da cui, contro la cultura del periodo precedente, il restauro del giallo, dell'horror e dell'avventura, in quanto produrrebbero nello spettatore la massima quantità di quel 'piacere' che nessuno può arrogarsi di negare alle masse oppresse e sfruttate. Gli intellettuali (poliziotti della qualità) che cercherebbero di indirizzare gli utenti verso livelli superiori di intelligenza, di complessità e di consapevolezza sarebbero questurini antidemocratici che vorrebbero distogliere i consumatori, in quanto democrazia e popolo, dal legittimo godimento delle forme 'artistiche' più naturalmente care.
Bisognerà anche ricordare come questa generazione 'rivoluzionaria', approdata tanto presto alla restaurazione, sia coeva della televisione, abbia dunque partecipato alla Grande Facilitazione offerta e imposta da questo mezzo, e dunque provi estrema fatica a ragionare in termini non di massa. Come sia portata alla Scorciatoia e all'Agevolazione. Quanto sia nemica di chi vorrebbe precludere i cammini della facilità. Quanto abbia bisogno di vivere, per sentirsi legittimata e assolta in partenza, entro un universo dove tutti consumino fumetti, televisione e riproiezioni di *Casablanca*.
Infine converrà non dimenticare come questo tipo di 'nuova' cultura, che restaura l'epoca hollywoodiana della massima manipolazione e dello Stereotipo Supremo, permette di vivere in simbiosi con i consumatori entro il culto generale del provvisorio, sottraendosi gli uni e gli altri alle verifiche, componendo tutti quanti una fauna di Pluti e Topolini, di Linus e di Snoopy, disposti da un'eterna adolescenza a sposare per l'intera vita il culto dei facsimili.
È curioso osservare come questi giovani, iscrivendosi ai partiti istituzionali della sinistra, vi abbiano portato le loro istanze reazionarie. Hanno manovrato per cercare di convincere i leader che sarebbe stato democratico acclamare i film premiati con gli Oscar. In un clima di feste dell'unità, dove si servono salsicciotti e cantautori, si è accettata da parte della

sinistra l'America pre-reaganiana di Hollywood. Gli stessi partiti della sinistra storica sono diventati ultraconservatori e demagogici in fatto di cultura, trasformandosi in mostre itineranti di prodotti semireazionari. Una cultura seria rischia oggi di non essere più gradita a nessuno. E, nonostante sia l'unica a presentare connotati veramente progressisti, corre ormai l'alea, visto come si sono messi gli schieramenti, di sollevare consenso soltanto a destra. La sinistra l'ha completamente abbandonata per inseguire il look dello sviluppo e la demagogia di massa: si è trasformata in un lunapark. Il tic labiale di Humphrey Bogart sta per sostituirsi alla barba di Karl Marx nella cultualità della semplificazione e nell'adorazione incondizionata della Grande Ovvietà.

LA SINISTRA EDONISTICA. Curioso il frequente schierarsi di 'operatori culturali' tesserati dalla sinistra verso le sponde della facilità edonistica, dell'alternativa ludica di massa. La sinistra ama e avalla la spazzatura più di quanto non faccia la destra. Eppure la spazzatura è di destra, se non altro perché ricicla l'esistente e rifiuta ogni prospettiva di scoperta e modifica. La spazzatura appare un cascame di vetero-ideologie, omogeneo ai sistemi che detengono il potere. Ma allora perché la 'critica' di sinistra la prende sotto la propria ala, la avalla e rilancia contro la ricerca e l'intelligenza? Perché sponsorizza il sistema e respinge l'antisistema? Non opera contro il suo stesso schieramento ideologico? Non segna un punto a favore del nemico? Non lavora a beneficio della restaurazione e del riflusso?
Lasciamo un momento da parte l'argomento più grave ma non specifico: che la sinistra sia davvero abitata da conservatori più di quanto non lo sia l'area lib-lab. Avremo probabilmente sfiorato una verità, ma non ne avremo colto le articolazioni particolari al cinema e alla cosiddetta cultura di massa. Potremo intanto imbatterci in un argomento minore: che la giovane critica di sinistra, fanatica della spazzatura, vede in questa sua posizione un modo di 'fare rivoluzione' contro l'establishment culturale (di destra e di sinistra) che fino a ieri colpevolizzava la facilità fruitoria. 'Rivoluzione' significa in questo caso buttare comunque qualcosa all'aria, smaniare, darsi da fare: le ragioni, se ci sono, si vedranno dopo, qualcuna si potrà sempre invocare. Questa motivazione confina con l'agitazione psicomotoria e con la smania generazionale.
Esiste poi una motivazione di 'giustizia sociale' nel deprimere gli 'arrivati' (Fellini, Antonioni, Petri), visti come usurpatori del potere, e nel tirare su i 'dannati', i 'lavoratori neri' del cinema di serie, i 'piccoli maestri' della banalità. Si viene a stabilire un'obliqua simmetria fra il meccanismo marxista e le gerarchie culturali: nell'uno e nell'altro caso bisogna andare all'assalto contro chi sta nel palazzo, e poco importa se sia lo zar o Bergman. L'idea che qualcuno monopolizzi posizioni di prestigio appare insopportabile. Si detronizza la qualità per innescare un meccanismo di parificazione sociale.
Tutto ciò agisce dentro un quadro più vasto che tende a esaltare il valore medio, l'individuo medio, l'impresa media, la creazione media: quello che, esistendo, non dà noia a nessuno. Riconosciamo questo fantasma? Ma sì, ancora una volta si ripresenta. È quella che Flaubert chiamava la Bêtise, praticata e inseguita dagli ineguagliabili Bouvard e Pécuchet.

Il cinema cecoslovacco degli anni '80 tra 'normalizzazione' e spettacolo

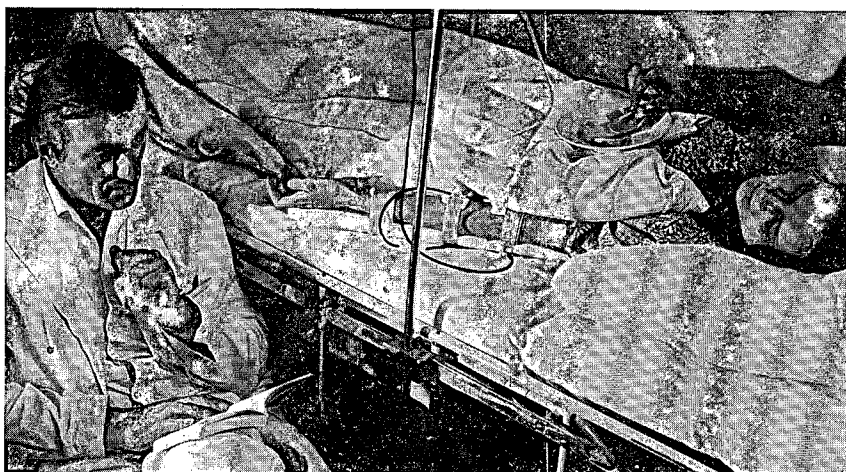
Mario Sesti

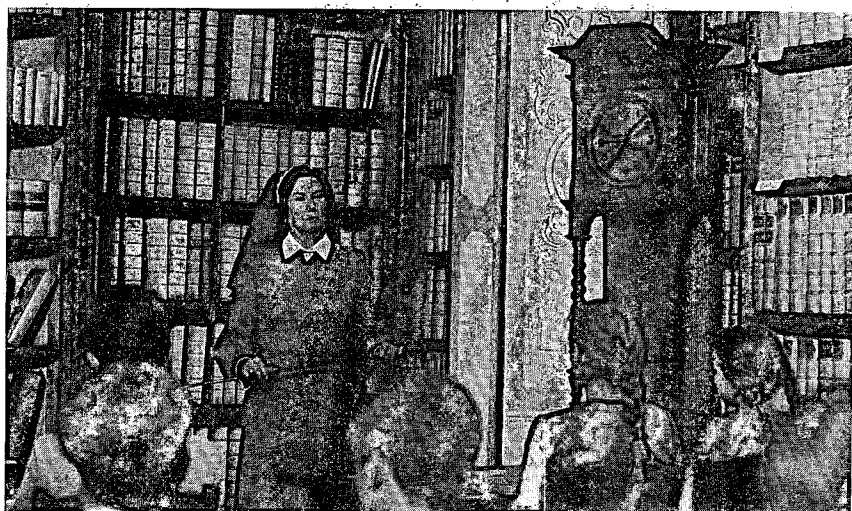
Non poteva non destare curiosità la Settimana del cinema cecoslovacco tenutasi a Roma, Milano e Trieste nel mese di aprile a cura di Callisto Cosulich. Assente, giustificato o meno (da chiusure interne ed esterne, ideologiche o di mercato), dalla fine degli anni '60, di cui rappresentò forse la falange più compatta e consapevole. Dopo la normalizzazione seguita alla fine della primavera di Praga, se ne persero quasi sistematicamente le tracce, prolungate — non senza qualche caso fortunato come quello di Forman — nell'esilio di alcuni autori. Per questo, la settimana in questione offriva la possibilità di scoprire che volto avesse assunto un cinema capace di straordinarie modernità, esaltato e duramente condizionato da dinamiche internazionali, i grandi smottamenti della società negli anni '60, e da irremovibili contingenze come la restaurazione del dopo-Dubcek.
Tale restaurazione ha profondamente condizionato un processo che, iniziato con un ampio decentramento amministrativo al quale si deve la creazione di tre studi o centri produttivi (Praga, Gottwaldow, Bratislawa, corrispondenti alla divisione etnico-politica delle regioni di Boemia, Moravia e Slovacchia), aveva favorito l'evoluzione di artisti che portavano tematiche nuove e dimostravano coerente ricerca espressiva. Passando dalle tradizionali e inflessibili direttive del realismo degli anni '50 all'analisi tutt'altro che convenzionale di soggetti individuali e problematiche generazionali, dalla retorica nazionalistica allo sguardo diretto sul quotidiano, il cinema dei Forman e degli Schorm, della Chytilová, di Němec, di Passer, costituiva la prova di una vitalità cinematografica di altissima qualità, accordata con una cultura e una tradizione letteraria forte, innestatasi su una tradizione cinematografica più che ragguardevole (autori come Vavra, insegnante presso la scuola statale di cinema negli anni '60, e Fric costituivano il collegamento ideale con il cinema precedente all'avvento del socialismo. A tale stagione tuttavia seguì una radicale 'normalizzazione'. Come scrive Serena D'Arbela in un recente volume che considera con scrupolo ma con umiltà analitica il panorama attuale della cinematografia cecoslovacca, «...dopo i noti eventi politici e la crisi del '68, assistiamo ad una graduale sterzata del cinema cecoslovacco verso un più esplicito contenutismo sociale conforme a principi generali di ordine politico che rientrano in una determinata politica culturale dello stato»[1]. E dopo il grigiore degli anni '70, non si tratta tanto di imporsi forzata-

[1] Serena D'Arbela, *Messaggi dallo schermo*, Roma, Editori Riuniti, 1986, p. 16.

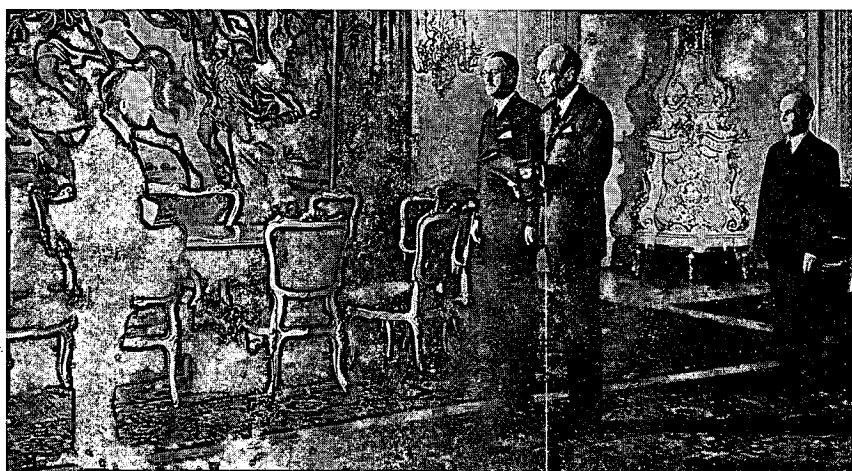
mente un modello (la memoria cinematografica degli anni '60), di privilegiare strategie e poetiche pretendendo che esse fungano da criteri ideali per ogni contesto, quanto di prendere atto dell'ineluttabile dissoluzione di un metodo, del possibile delinearsi di altre strategie. Gli anni '80, insomma, non sono i '60, ma nemmeno i '70. Il pubblico che accorre a vedere i film del riabilitato Forman, come ci informano corrispondenze di giornalisti occidentali, non è comunque quello della primavera di Praga. E se i nomi di autori come Němec e Schorm sembrano cancellati dalla scena, Jakubisko, ugualmente protagonista di quell'epoca, rappresenta trionfalmente il regime alle selezioni ufficiali e gode di una preziosa stima in un paese ad alto consumo di libri e con *vocazione* alla cultura. «La cultura è parte organica della nostra società...» afferma Ivan Passer, «mentre in Inghilterra sembra un ladro che abbia rubato nel cuore della notte e in Francia fa parte della buona educazione»[2].
Questo carattere 'culturale', che potremmo definire piuttosto genericamente come motivazione non spettacolare e commerciale dei film, aspirazione ad affrontare tematiche di rilevanza storica e sociale, etica e intellettuale (carattere che è proprio di tutte le cinematografie dell'Est), nel cinema cecoslovacco degli anni '80 si presenta con un sostrato ambiguo, ora opaco, ora stimolante. Come se i criteri della normalizzazione, di un regime omologabile di produzione cinematografica, venissero sottoposti a spinte eccentriche, a modalità espressive inedite anche se spesso effimere o non completamente risolte. Basti pensare che nei film della Settimana erano presenti sia il riferimento della rievocazione storica di episodi nazionalistici (la resistenza antinazista) sia l'indagine realistica di problemi di rilevanza collettiva (ad esempio, *Bisturi, prego*, sui problemi etico-professionali di un chirurgo affermato). Ma nel primo caso sembrava evidenziarsi soprattutto una ricerca di spettacolarità che è la traccia di una omologazione (più debole ideologicamente, ma non meno decisiva sullo schermo) a uno standard 'altro', quello occidentale. Nel secondo caso, proprio l'immediatezza di uno sguardo sul presente, sul quotidiano, sembra produrre una 'neutralità' astratta, la rappresentazione di dinamiche formali (nel caso di *Bisturi, prego*, il protagonista potrebbe anche vivere a Londra o a Roma) che, pur all'interno di una corretta procedura di analisi del privato o del sociale, sospendono questo cinema all'interno di un'aura tanto professionale quanto spersonalizzata.
Paradossalmente, ma significativamente, il cinema cecoslovacco si rivolge alla propria contemporaneità con un certo disimpegno formale, tranne alcune eccezioni di cui parleremo più avanti, oppure lavora all'interno della rievocazione storica, alla ricerca di moduli espressivi inediti, di strategie narrative diverse in cui la Storia e l'ambientazione sembrano funzionali più alla messa in scena di particolari atmosfere, ritmi e tensioni, che non alla legittimazione della storiografia nazionale. Se si eccettuano i casi di registi come Jakubisko (*L'ape millenaria*) e Stefan Huer (*Pascolava i cavalli sul cemento*), appartenenti al ceppo slovacco e più vicini per

---

[2] Callisto Cosulich, "L'emozione di un ritorno lungamente atteso", in *Settimana del cinema cecoslovacco*, (catalogo a cura di Callisto Cosulich), Roma, Ente autonomo gestione cinema, 1986, p. 9.

Dall'alto, *Bisturi, prego* di J. Jireš; *L'ape millenaria* di J. Jakubisko; *Pascolava i cavalli sul cemento* di S. Huer.

tradizione a tematiche rurali e tensioni affabulatorie, in sostanza ci sembra che il cinema cecoslovacco degli anni '80 aggredisca inconsciamente proprio quel carattere 'culturale', o meglio, gli schemi e le istituzioni linguistiche narrative che lo codificano, e che ciò produca almeno in superficie l'impressione di una ibridazione dei caratteri più specifici di tale cinema (pur tenuti fermi, come abbiamo già notato, nella concezione stessa dei film). Si può forse dire che quella ricerca espressiva che sfociava talvolta in dichiarato sperimentalismo (pensiamo al cinema della Chytilová, ad esempio), fermamente inibita negli anni '70, si presenti oggi sotto le forme di una indecifrabile solidità, di una qualità media rilevante ma mai irresistibile o squilibrata per originalità.
In questo senso il volto del cinema cecoslovacco di oggi sembra quello di una onorevole rispettabilità internazionale che convive senza traumi apparenti con il proprio passato. Una sorta di pragmaticità diffusa che trascrive le proprie nevrosi attraverso una fitta rete di mediazioni simboliche e testuali, rotta qua e là da episodi particolarmente felici o da momenti di forte coerenza poetica. Come mostra anche l'analisi dei film presentati nel corso della Settimana, il cui programma comprendeva 16 lungometraggi e 10 cortometraggi d'animazione, genere in cui il cinema cecoslovacco vanta una solida tradizione e che costituisce una componente importante della produzione.
Prima di entrare nel merito di tali pellicole, è necessario tuttavia ricordare che la rosa degli autori evidenzia innanzitutto la mancanza di nomi, quali quelli di Věra Chytilová, Jan Němec, Ewald Schorm, che dal '61 al '68 si imposero all'attenzione mondiale. Di quel periodo troviamo autori come Jiři Menzel, Jaromil Jireš, Stephan Uher e Jurai Jakubisko (gli ultimi due, esponenti di quel cinema slovacco che, come accennato, sembra avere un'attitudine all'affresco rurale tra il naïf e il visionario più resistente e meno conflittuale al controllo istituzionale), ai quali appartengono le opere più interessanti.
Innanzitutto, è importante notare come tra i film, quasi tutti degli anni '80, si ritrovi parzialmente, anche se drammatizzato in maniera diversa, un motivo narrativo che negli anni '60 fu tipico della Nová Vlna: il ritratto di adolescenti e di giovani compressi tra conflitti generazionali e disagi esistenziali, sentimentali e sociali dell'età di transizione. È il caso di *Il cuculo nella foresta oscura* di Antonín Moskalik, di *La fine del casale Berhof* di Jiří Svoboda, di *Eclisse parziale* di Jaromil Jireš (premiato a Berlino nel 1983). In tutti e tre la protagonista è una adolescente che subisce il proprio ambiente senza possibilità di fuga o di riscatto.
Nel film di Moskalik siamo in epoca bellica. Una ragazzina morava a cui i nazisti hanno ucciso il padre viene prelevata per essere rinchiusa in una sorta di scuola germanica dove vengono 'educati' bambini d'aspetto ariano che possano essere adottati da famiglie tedesche. La ragazzina passa attraverso tutte le violenze psicologiche di un'educazione imposta in un ambiente familiare estraneo, il cui capofamiglia, per di più, è comandante di un lager dove si compiono tutte le nefandezze *nazi* di repertorio. Nonostante l'originalità della prospettiva narrativa, vengono sciorinati piattamente nel film tutti i luoghi comuni sulla crudeltà hitleriana. Inoltre, il mancato approfondimento del rapporto tra la protagonista e il padre adottivo malvagio, ma morbosamente attaccato a lei, e i modi del racconto

***Il cuculo nella foresta oscura* di A. Moskalik.**

freddamente fiabeschi fanno pensare all'espressione di uno stato d'animo di disperato scetticismo che si traveste in luoghi retorici di convenzione. Discorso analogo per la *La fine del casale Berhof*, dove troviamo lo stesso sceneggiatore, Vladimir Körner. Finita la guerra, bande di nazisti in fuga uccidono e massacrano nelle campagne. Due di essi si fermano in un casale insieme con un'enigmatica suora che li aiuta nella fuga, ne copre le perverse violenze e tenta di controllarli. Il punto di vista privilegiato è ancora quello di una adolescente che assiste alla morte della madre, all'inarrestabile dissoluzione del nucleo familiare e quindi al tragico soggiorno delle due iene hitleriane, che vengono alla fine giustiziate grazie all'intervento del ricostituito esercito cecoslovacco. Nel film la convenzionalità dell'ambientazione è evidenziata dalla ricerca di uno standard di tensione, quasi da thriller, in cui un gruppo umano racchiuso in uno spazio (il casale) assiste a un crescendo di violenza fino all'intervento liberatorio. È una ricerca che mette in luce soprattutto l'avvicinamento a modelli occidentali interessati più alle atmosfere che agli individui, più all'effetto e al controllo delle emozioni dello spettatore che all'analisi di una problematica o di una fase storica.
Si nota qui quanto sia grande il distacco da cinematografie come quella ungherese o polacca nelle quali, stando agli esiti di maggior interesse, il rapporto con la Storia non è mai freddo o pretestuale. Nei citati film cecoslovacchi, invece (con l'eccezione di *I giorni del tradimento* del veterano Otakar Vávra e *Signum Laudis* di Martin Hollý, che, benché meno interessanti in assoluto, mostrano un rapporto più tradizionale con il passato nazionale), alla professionalità del controllo dei materiali e a quella del controllo della costruzione e della sceneggiatura fanno riscontro una drammaturgia eccentrica, l'evocazione di violenze non rappresentabili nell'attualità e stati d'animo di desolante disperazione, di silenziosa invivibilità.
A differenza dei primi due film, *Eclisse parziale*, il terzo ad avere come protagonista una ragazza, si staglia per originalità di linguaggio e compiu-

tezza di risultati. La storia di una giovane cieca, dell'assoluta carenza d'affetto di cui soffre e degli stimoli alla convivenza e alla maturazione, viene affrontata da Jireš con un complesso dosaggio di introspezione, voce fuori campo, flashback, narrazione diretta, continuamente scanditi da inserti di immagini astratte che problematizzano sullo schermo i rapporti tra emozione e percezione visiva, personalità e visione. La metafora di un soggetto privato di un libero rapporto con l'esterno da una menomazione improvvisa, relegato in spazi inferiori di sopravvivenza, aiutato da uno psicologo a ricostruire la propria personalità, è condotta con rigore ed efficacia. Come in *Bisturi, prego*, dove sempre lo stesso Jireš delinea il ritratto di un famoso neurochirurgo alle prese con problemi esistenziali e professionali: la solidità di scrittura e sceneggiatura ne fanno un prodotto che potrebbe collocarsi tranquillamente nell'ambito di uno standard occidentale, se non fosse per l'importanza di problematiche morali e di anaisi ravvicinate degli individui in contesti di emblematica rilevanza sociale tipica delle cinematografie dell'Est.
Una specifica caratteristica del cinema boemo, ci sembra, una sorta di spirito grottesco ai confini tra il surreale e il comico, la ritroviamo in una commedia come *Katapult* (ancora di Jireš), che l'insaziabile fame erotica del protagonista e la critica della società di massa rendono in qualche modo simile a certe commedie italiane (e un discorso analogo si potrebbe fare per *Fuggi, ragazzo!* di Ladislav Smoljak).
Più fine e ambizioso l'intento di Stefan Uher, che nel contesto 'leggero' di *Pascolava i cavalli sul cemento* fa il ritratto di una madre e di una figlia nella società contadina, descrivendo con sottile precisione la stratificazione di una cultura antica, la sua irreggimentazione ideologica, la sua promiscuità con l'universo urbano e industriale che la circonda, il sovrapporsi di dinamiche generazionali inarrestabili. Un eccellente esempio di indagine cinematografica senza limiti, di sincera affezione verso i propri personaggi. Lo stesso si potrebbe dire per *L'ape millenaria* dello slovacco Juraj Jakubisko, che già presentò il film in concorso a Venezia nel 1983.
Rimane da ricordare la bellissima selezione di cortometraggi d'animazione, che nella cinematografia cecoslovacca si nutrono di una fisiologica sperimentazione e tendenzialmente affrontano problematiche d'impegno, senza limiti o complessi d'inferiorità. Come nell'implacabile *Projekt* di Jiří Barta o in *Granchi* di Václav Mergl, che costruiscono due gelide metafore, il primo sulla massificazione e l'alienazione, il secondo sul militarismo e l'uso che esso fa della tecnologia. Fascino e complessità manieristica caratterizzano invece *Il mondo scomparso dei guanti*, sempre di Barta, che ripercorre e cita epoche e autori del cinema in una sofisticata scala di variabili visionarie.
In conclusione, alla luce di quanto abbiamo visto ultimamente e dell'analisi che in prospettiva possiamo farne, l'immagine del cinema cecoslovacco degli anni '80 è quella di un cinema di trasparente solidità linguistica e narrativa e di apprezzabile versatilità; un cinema che tende decisamente a rendere coerente la ricerca spettacolare di respiro internazionale con le esigenze specifiche e il controllo istituzionale cui è soggetto dal '68; un cinema in cui le forme della rappresentazione di disagi, speranze, scetticismi e disperazioni sono affidate a un metodo più allusivo e indiretto, ma per molti versi problematico e irrisolto.

Dall'alto, *I giorni del tradimento* di O. Vávra; *Eclisse parziale* di J. Jireš; *Signum Laudis* di M. Hollý.

La mia Africa: le due anime del cinema

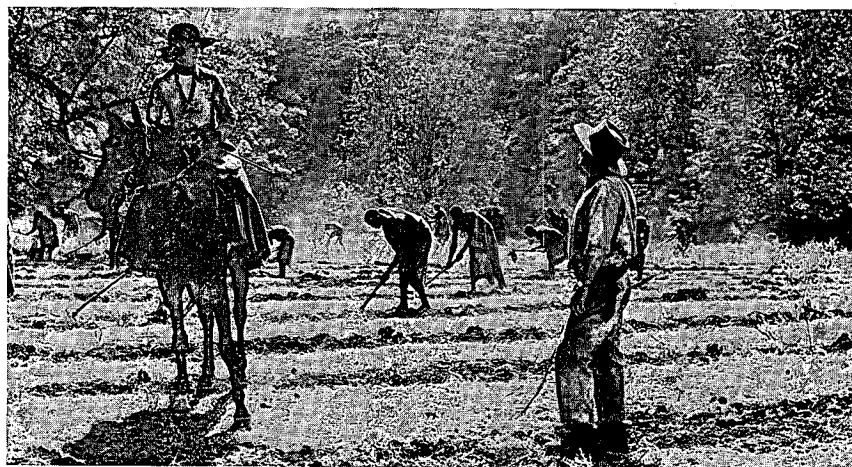
Giorgio Cremonini

Come in molti film hollywoodiani, o più in generale come in tutto il cinema di fiction, legato a più o meno esplicite tendenze spettacolari, si riconosce in *Out of Africa* (La mia Africa) la presenza di una doppia anima: da un lato quella dell'apparato, del sistema culturale al cui interno è stato prodotto; dall'altro quella dello stile, del modo personale di realizzarlo all'interno di quel sistema culturale. La vittoria dei sette Oscar (degli undici per cui aveva raggiunto la nomination) sembrerebbe premiare la prima a scapito della seconda, come vuole la tradizione; poiché però quest'ultima non risulta sconfitta in modo schiacciante, vale la pena di riservarle un'attenzione primaria almeno in ordine di tempo.
Innanzitutto, ad onta della patina hollywoodiana, *Out of Africa* è un film profondamente pollackiano, anzi, per molti versi, una specie di *summa* dell'opera di Pollack. Alla cronaca appartiene la collaborazione con Kurt Luedtke, che fu già sceneggiatore di *Absence of Malice* (Diritto di cronaca, 1981), senza dubbio uno dei film più deboli del percorso pollackiano, uno dei suoi testi più anonimi. Di maggior interesse è il riconoscere in *Out of Africa* una di quelle illuminanti aperture che Franco La Polla ha già ampiamente messo in luce nel suo "Castoro" su Pollack (La Nuova Italia, Firenze, 1978) come vera e propria cifra stilistica dell'autore: i primi dieci minuti contengono già tutti gli elementi essenziali allo svolgimento del film. Lo sguardo retrospettivo della protagonista, la voce della nostalgia, la soggettiva che si getta nell'intrico della savana, sembrerebbe sulle orme di una famosa frase loseyana, «Il passato è un paese straniero»; l'arrivo della protagonista in questo 'paese straniero' (ora più geograficamente che temporalmente), accompagnato dai rarissimi movimenti di macchina traballanti del film, quasi a sintetizzare una caduta di equilibri precedenti; i suoi timori per le porcellane che porta con sé e su cui gli indigeni, ignari della loro fragilità, camminano con noncuranza; l'ironia con cui Denys/Redford risponde a queste paure; lo sguardo attonito che il servitore negro riserva all'orologio a cucù; l'incontro di Karen, alla sua prima uscita, con il leone, il pericolo sconosciuto e incontrollabile dell'esotico (un leone galeotto, per altro, che le permetterà di essere salvata proprio da Denys, il quale le raccomanda, proprio come quando faranno l'amore, di non muoversi, ovvero di non fare nulla): tutto ciò introduce in chiara evidenza il tema fondamentale dello spaesamento, dell'estraneità, di una integrazione-omologazione tutt'altro che indolore. Più avanti, Karen aprirà una

scuola, ma Denys ribatterà difendendo l'identità culturale dei Kikuju. E infine c'è la sifilide che il marito di Karen ha contratto, presumibilmente in Africa, e le trasmette, costringendola a 'rigenerarsi' nella sua Europa. La condizione di Karen diventa così condizione esistenziale dell'esclusa, come annunciato, sin dal suo arrivo, dall'espulsione dal club di soli uomini: questa non solo sottolinea l'effetto di spaesamento sul piano narrativo, ma lo radicalizza in chiave femminile; e su questo versante si consuma infatti l'altra battaglia di Karen per l'omologazione.
Il rimando a una delle tappe più convincenti e sottovalutate dell'opera pollackiana, *The Yakuza* (Yakuza, 1975), ma anche a *Castle Keep* (Ardenne '44: un inferno, 1969) e *Jeremiah Johnson* (Corvo rosso, non avrai il mio scalpo, 1972) è immediato. Anche qui è in gioco l'incontro-scontro fra due civiltà, il cui superamento risulta impossibile, ad onta degli sforzi compiuti, anzi forse proprio a causa di questi: l'importante sarebbe appunto 'non muoversi'.

Meryl Streep.

Anche qui lo scontro avviene sul terreno delle diverse concezioni del tempo. Denys spiega che un guerriero Masai morirebbe in prigione perché incapace di pensare in termini di futuro e quindi incapace di pensare a una vita che gli restituisca la libertà. Lo stesso Denys vive la propria vita costantemente al presente, fuso nell'immobilità naturale-mitica che lo circonda, in quell'assenza di tempo che è il presente; non a caso morirà subito dopo aver capitolato, almeno in parte, alle insistenze di Karen che alle sue invocazioni di libertà oppone le proprie, che sono di possesso e di stabilità: Karen non vuole vivere con un uomo che è sempre sul punto di partire; ha dalla sua non il mito, ma il divenire della storia (è lei l'europea, è lei che conserva le porcellane, è lei che aspira a un ruolo preciso, ecc.). L'opposizione è speculare e inconciliabile, come quella America/Europa di *Castle Keep*, quella uomo bianco/West di *Jeremiah Johnson*, come quella America/Giappone di *Yakuza*. Vale tuttavia la pena di sottolineare, rispetto a quest'ultimo, un sintomatico rovesciamento: in *Yakuza* era l'americano Mitchum a irrompere, sia pure senza volerlo deliberatamente, nel mondo del mito (il Giappone, gli Yakuza, le loro secolari tradizioni); qui l'americano è invece dalla parte del mito, si può dire che lo incarna, mentre il ruolo dell'irruzione è riservato all'europea Blixen. Denys vive in un continuo, quasi sacrale omaggio alla natura, la quale lo ricambierà mandando due leoni a rotolarsi sulla sua tomba. In realtà, ciò che sembra interessare Pollack non è né la difesa del mito del 'buon selvaggio' e del 'paradiso terrestre', né la specifica identificazione di questo all'uno o all'altro dei due poli della contraddizione, ma piuttosto l'ontologia della contraddizione, la sua irriducibilità.
Fra Denys e Karen nasce, inevitabile, una love story che si sviluppa a singhiozzo, con un continuo incrociarsi, incontrarsi, lasciarsi, ritrovarsi

che ricorda la struttura narrativa a elastico di *The Way We Were* (Come eravamo, 1973). Non è sufficiente a separarli la sifilide di lei, è necessaria la morte; ma questa avviene in realtà dopo che la loro incompatibilità ha già consumato il rapporto (nessuno crede che la resa di Denys possa essere definitiva), esattamente come in *Bobby Deerfield* (Un attimo, una vita, 1977). La morte è solo un corollario del destino, che di fatto non cambia il destino stesso. La morte di Denys non è una sconfitta, come nei *mélo* tradizionali, ma la riassunzione definitiva del simbolo nel mito cui appartiene: il mito dell'irriducibilità all'*altro*, appunto. Quegli stessi inglesi che rimarranno in Africa, oltre la storia di Karen e Denys, che siano razzisti o meno, rimarranno sempre degli stranieri, cui andranno in eredità le fragili porcellane di Karen, a perpetuare la loro incompatibilità.
C'è al fondo del cinema pollackiano una radicata sfiducia nei sentimenti e nelle 'buone volontà': i protagonisti sono condannati a essere i carnefici involontari anche delle persone che amano, come in *Yakuza* e in *They Shoot Horses, Don't They?* (Non si uccidono così anche i cavalli?, 1969) cui *Out of Africa* è debitore anche, sul piano più formale dello stile, dello stesso andamento altalenante fra silenziose sospensioni e violenti attacchi visivi e sonori. *Out of Africa* è raccontato dal punto di vista di Karen, dell'intrusa-esclusa, e l'irruzione è delegata al *luogo*, all'*altro* esotico-autoctono, in un rovesciamento di prospettive che fa apparire paradossalmente 'naturale' proprio l'alterità di Karen. Il film si costruisce su ritmi alterni, a forti squilibri irrompenti, cui subentra una progressiva pace apparente, esattamente come la scansione che ritmava il gioco della 'giostra' e quello della vita dei protagonisti di *They Shoot Horses, Don't They?*.
Fin qui dunque la prima anima del film. Su di essa premono però le esigenze dell'apparato, tutte messe in mostra, persino ostentate, in un film che è stato pensato e costruito *anche* per vincere il maggior numero possibile di Oscar. Certo; non sempre simili calcoli hanno successo (si pensi al contemporaneo 'caso Spielberg'), ma lasciano indubbiamente il segno: in questo caso, un segno da trenta milioni di dollari e subito incassi record. Non è logico pensare che abbiano svolto un forte richiamo né lo strombazzamento delle riprese *in loco*, né il nome, anch'esso ripetutamente strombazzato, della Blixen, per quanto oggi di moda. Di certo simili richiami hanno influito assai meno di quello dato dagli attori. *Out of Africa* è in gran parte un film di attori, ed è proprio qui che rivela i suoi limiti più evidenti, in quel legame fra attori e personaggi che caratterizza la discrezione d'una storia. Redford, per quanto accattivante sia il suo sorriso, non è in grado di reggere il peso del suo personaggio, né d'altra parte nessun attore potrebbe farlo. Un cacciatore biondo, che ascolta Mozart nella savana, che arriva al momento giusto a salvare l'eroina da un leone, che sa essere incredibilmente tenero quando è necessario, che impara a volare in un giorno, che dice sempre cose sensate: questo non è un personaggio, ma una galleria, un concentrato di stereotipi, per di più messo in scena come qualcosa a metà strada fra Camel Adventure e l'Amaro Montenegro. Paradossalmente più convincente appare Brandauer, forse perché il suo spaesamento, legato a un personaggio di secondo piano, lascia un po' più di spazio alla nostra immaginazione.
Di Meryl Streep si può dire soltanto che è brava, tanto brava da apparire l'imitazione di una persona vera. Esce da un film, entra in un altro, e ce ne

Meryl Streep con, al centro, Robert Redford.

accorgiamo solo perché cambia vestiti. I suoi abbandoni, le sue sofferenze, i suoi malinconici sorrisi, li abbiamo già visti, magari in attesa di un reduce dal Vietnam o in un lager nazista. In *Out of Africa*, poi, anche il suo ruolo non scherza: è l'Europa, è la donna, e dovrebbe essere anche Karen Blixen. In realtà ce lo dicono soltanto i titoli di testa, dato che non basta che Denys le regali una stilografica o le dica che sa raccontare belle storie dopo cena per farne una scrittrice. Quello della Blixen è solo un nome. «Il nome muore prima dell'uomo» dice Karen/Streep sulla tomba di Denys/Redford, ma qui accade esattamente il contrario. È il nome a sopravvivere, unico elemento di riconoscimento di un personaggio che non riesce ad avere alcun rapporto con ciò che le sta attorno, tranne che con il suo amante, per ovvie ragioni di affinità elettive fra stereotipi. Il mondo di cui *questa* Blixen vive è semplicemente un paesaggio, uno sfondo per lo più a metà strada fra il depliant turistico e "Quark" — così come i suoi ricordi non sono che una trama.

Intendiamoci: sappiamo bene quali sono i problemi d'una trascrizione letteratura/cinema, ma non sono questi in gioco. Allo stesso modo non è questione di realismo o di attendibilità, alle cui rotture il cinema, e in particolare quello americano, ci ha abituati. Fondare una storia sull'esasperazione degli stereotipi, sulla ridondanza, sull'iperbole, va anche bene, ma a patto che questo abbia un senso che va oltre la dimensione iconica di uno *spot* per casalinghe in attesa d'un pizzico d'esotismo e di gratificazione.

Qui l'apparato prende la mano risolutamente a Pollack, ma non tanto per costruirgli attorno un altro film, come spesso succede, quanto per rivelarne il vero volto. Il citato rovesciamento rispetto a *Yakuza*, ad esempio, si chiarisce con il fatto in sé ovvio che i tempi sono cambiati: negli Usa non si crede più che l'America sia un disastro ogni volta che mette piede in terra straniera. In *Out of Africa* è l'americano a identificarsi meglio di ogni altro (sicuramente meglio degli europei), con l'Africa: a noi non resta che innamorarcene, come sostengono Reagan e Spadolini. Al di là di ogni facile battuta, resta il rimpianto che anche un autore come Pollack si sia lasciato soverchiare non dall'apparato hollywoodiano, ma dalla politica Usa: ammesso che siano due cose diverse.

Out of Africa (La mia Africa)

Stati Uniti, 1985. ***Regia:*** Sidney Pollack. ***Soggetto e sceneggiatura:*** Kurt Luedtke (dagli scritti di Isak Dinesen [Karen Blixen], Judith Thurman e Errol Trzebinski. ***Fotografia*** (colore): David Watkin. ***Montaggio:*** Frederic Steinkamp, William Steinkamp, Pembroke Herring, Sheldon Kahn. ***Scenografia:*** Stephen Grimes. ***Costumi:*** Milena Canonero. ***Musica:*** John Barry. ***Interpreti:*** Robert Redford (Denys); Meryl Streep (Karen), Klaus Maria Brandauer (Bror), Michael Kitchen (Berkeley), Malick Bowens (Farah), Michael Gough (Delamere), Suzanna Hamilton (Felicity), Rachel Kempson (Lady Belfield), Graham Crowden (Lord Belfield), Leslie Phillips (Sir Joseph), Shane Rimmer (Belknap), Muriel Gross (Lady Delamere). ***Produttore:*** Sidney Pollack. ***Produzione:*** Mirage Enterprises. ***Distribuzione:*** Uip. ***Durata:*** 160'.

Papà è... in viaggio d'affari: Kusturiča e la sicurezza dello stile

Ernesto G. Laura

Che Emir Kusturiča possieda una personalità genuina di cineasta è confermato, a qualche anno di distanza dal suo esordio (*Sjećaš li se Dolly Bell*, Ti ricordi di Dolly Bell? 1981), dal secondo film *Otac na sluzbenom putu* (Papà è... in viaggio d'affari). L'improvvisa attenzione su di lui suscitata da quell'opera prima folgorante, che a Venezia nel 1981 conquistò un "Leone d'oro" quando l'autore aveva appena ventisei anni e per ritirare il premio dovette ottenere una licenza dal servizio militare; non era dunque un caso fortunato, ma l'inizio di un discorso cinematografico coerente e importante.

Si tenga presente che Kusturiča è nato, vive e lavora a Sarajevo. La capitale della Bosnia-Erzegovina non è né Belgrado né Zagabria né Lubiana: è geograficamente alla periferia e culturalmente lontana da grandi centri come Vienna o Parigi. Come centro produttivo, non realizza molti film all'anno, forse uno o due. Kusturiča aveva perciò contro di sé, come condizione di partenza, il rischio di essere 'provinciale' cioè di corto respiro per un pubblico più vasto e l'impossibilità di fare quell'esperienza quotidiana o almeno frequente di lavoro che è possibile in centri produttivi dove si realizzi un film dopo l'altro o anche più d'uno alla volta. Queste possibili debolezze le ha mutate nella sua forza. Egli fa con orgoglio un cinema 'provinciale', nel senso che racconta della sua città, della sua gente, dei suoi costumi senza pretendere di fare il cosmopolita, di tenere uno standard che piaccia un po' a tutti; e quanto allo stile, il suo è un cinema di andamento piano, che non ama né i lambiccamenti formali né gli aggrovigliamenti drammaturgici.

Kusturiča non è però né incolto né banale, la sua semplicità rigorosa è frutto di una scelta estetica e morale. Alle spalle ha infatti una formazione preziosa, che lo accomuna ad altri registi del suo paese: ha frequentato la scuola di cinema di Praga, con un vecchio maestro di fama europea come Otakar Vávra. Egli è dunque 'provinciale' nel senso in cui lo sono da noi alcuni grandi narratori come il veneto Piovene o il piemontese Arpino o lo stesso primo Pirandello delle novelle.

In *Sjećaš li se Dolly Bell*, frugando nei ricordi, aveva raccontato dell'adolescenza di un sedicenne alla prova del suo primo appassionato — e sbagliato — amore. Intorno c'era la Sarajevo degli anni '60, nel trapasso di generazione da quella della guerra, col suo comunismo fideistico, a quella dei giovani più ricchi di inquietudini e di dubbi. Il regista non prendeva mai di petto le situazioni, ma ci arrivava in modo indiretto, ponendo a fuoco un dramma sentimentale e in realtà filtrando attraverso quello gli

umori, le linee, i problemi di un'epoca. Anche in quest'opera seconda l'ambiente è Sarajevo, gli anni vanno invece un po' più addietro: il 1950-52, quando, consumata la rottura con Stalin e con i partiti comunisti del Cominform, Tito bada a rassodare l'unità interna e a mettere la Jugoslavia in condizione di resistere all'ostilità dell'Est senza diventare capitalista, anzi rivendicando l'originalità e la peculiarità del sistema jugoslavo dell'autogestione.
Ripensando oggi a quel periodo, non sfugge che la repressione dello stalinismo ebbe talvolta connotati non meno repressivi e illiberali, come dimostra il caso raccontato. Un padre di famiglia con moglie e due figli, discreta posizione di lavoro, comunista come tutti, vede una vignetta umoristica antistaliniana sul giornale: c'è Marx al tavolino che scrive il *Capitale* e alle sue spalle, genio ispiratore, un grande ritratto di Stalin. L'uomo è in treno e gli scappa detto: «Mi pare che si cominci a esagerare». Qualche giorno dopo, la sua frase, riferita, accende il giro dei sospetti sulla sua fede di militante ed egli viene arrestato e portato altrove. Passano mesi, dopo i quali dal carcere passa ai lavori forzati in miniera, col permesso di farsi visitare dalla famiglia. Infine, terza fase, lo si libera però col divieto di far ritorno a Sarajevo e assegnandogli il confino in un paesetto dove dirige un bar sotto sorveglianza della polizia.
Un altro regista avrebbe sviluppato, sul filo centrale del fatto, una requisitoria politica, cadendo più o meno nei limiti del cinema di propaganda. Kusturiča anche questa volta ci fa vedere e vivere quel tempo in modo indiretto, ponendo al centro il figlio minore del perseguitato, un bambino di nove anni a cui è stato detto che «papà è in viaggio d'affari». Nell'arco di tempo di un biennio, la sensibilità del bambino è colpita prima dai normali eventi della vita quotidiana — la raccolta annuale del tiglio, lo zio che beve, i rapporti col fratello e con gli amici — nonché dai riti importanti, come la circoncisione, praticata laggiù anche dagli ortodossi. In un secondo tempo la separazione dal padre, l'evidente fatica della madre, sarta a domicilio, per mandare avanti la famiglia, il senso di solitudine derivato da un affetto caldo che vorrebbe più profondo ancora. La notte dà segni di sonnambulismo, tanto che la mamma gli attacca un campanellino al piede per sapere se si alza nel sonno. Ma è presto chiaro che il sonnambulismo è in parte finto, un modo per richiamare su di sé l'attenzione e la sollecitudine della mamma. Il fratello poco più grande è più chiuso, suona la chitarra e disegna direttamente su spezzoni di pellicola — che si fa regalare dal proiezionista di un cinema — piccoli film di animazione.
Il film si apre e si chiude con la voce fuori campo del bambino che rievoca. Il proposito dell'autore è dunque quello di rappresentare la materia del racconto come proiezione autobiografica della memoria del bambino. Peccato però che tale determinazione non sia poi mantenuta sempre: il film sarebbe stato davvero del tutto insolito. Invece Kusturiča sente la necessità di sviluppare situazioni che il bambino non poteva conoscere o di narrare con punti di vista e con una maturità di giudizio che il piccolo non poteva avere.
È proprio della nuova generazione, così vivace, del cinema jugoslavo non contrapporre alla retorica d'un tempo una nuova retorica, preferendo smitizzare, decantare, ironizzare. Kusturiča non fa eccezione. Sarebbe

Moreno De Bartolli con, dall'alto, Pedrag-Miki Manojlovic, Amer Kapetanovic, Marjana Karanovic.

stato comodo, per esempio, fare del padre un martire a tutto tondo, e invece lo si raffigura come un uomo di mezza tacca, che cerca di navigare in un mare infido come può, tenendosi dapprima buono il cognato che, dopo aver trafficato con gli ustascia durante l'occupazione nazista, è oggi un potente gerarchetto, e poi, al confino, tenendosi buono con bevute e interminabili partite a scacchi il capo della polizia che lo ha in sorveglianza e che stende i rapporti su di lui. Egli è certo uno dalla lingua lunga, spesso si sbilancia con una frase imprudente, ma niente di più. Ed è anche un impenitente cacciatore di donne, pronto a trascinarsi dietro nelle sue spedizioni amorose il bambino per avere un alibi di fronte alla moglie.
La raffigurazione ambientale è tenera e malinconica come già nel film precedente. Nel coro dei personaggi di fianco spicca il nonno, esponente d'una generazione che ha vissuto troppo e visto troppi mutamenti e che di fronte all'arresto del figlio preferisce non parlare, lasciare che la bufera passi; se ne andrà, alla fine, in un ospizio. Della malinconia di fondo fa parte la zona del racconto che riguarda il primo amore del bambino per una compagna di scuola, condannata a morire di malattia dopo poco tempo. Per lui la bimba è l'accendersi di un sentimento nuovo e insieme la dura esperienza della morte di una persona cara, il tutto narrato con un garbo, un tocco leggero e delicato, una partecipazione che sanno evitare le secche del patetismo e restituirci la forza dei sentimenti veri.
Nel rapporto fra colonna sonora e immagine la musica non è importante quanto invece il chiacchierio ininterrotto della radio sempre accesa nei vari interni dove l'azione si sposta. Si parla di questo e di quello, ci si inorgoglisce perché i Duchi di Windsor visitano la Jugoslavia, ma soprattutto si segue il calcio: le vittorie della nazionale compensano le frustrazioni politiche.
Non c'è dubbio che Kusturiča non è, con i suoi film, un caso isolato. Tutto il nuovo cinema della Jugoslavia mostra la volontà di dare alla società una fisionomia diversa e più libera sciogliendosi dai miti e dall'enfasi pur volendo rimanere, ed è giusto, all'interno di una importante esperienza storica. Ciò che preme, però, è che questa domanda di nuovo, questa critica del passato siano affidati a un estro, a una freschezza, a una lucidità che configurano il cinema jugoslavo come uno dei più validi d'Europa negli anni '80.

Otac na sluzbenom putu
(Papà è... in viaggio d'affari)

Jugoslavia, 1985. ***Regia:*** Emir Kusturiča. ***Sceneggiatura:*** Abdulah Sidran. ***Fotografia*** (colore): Vilko Filac. ***Montaggio:*** Andrija Zafranovic. ***Scenografia:*** Pedrag Lukovac. ***Costumi:*** Divna Jovanovic. ***Musica:*** Zoran Simjanovic. ***Suono:*** Ljubomir Peter. ***Interpreti:*** Pedrag-Miki Manojlovic (Mesa, il papà), Moreno De Bartolli (Malik, il bambino), Marjana Karanovic (Sena, la madre), Mustafa Nadarevic (Zijo, il cognato poliziotto), Mira Furlan (Ankitza, la ginnasta), Pavle Vujisic (Muzafer, il nonno), Davor Dujmovic (Mirza, il bambino cineasta), Amer Kapetanovic (Joza, l'amico di Malik), Silvija Puharic (Masa, la bambina), Slobodan Aligrudic (Cekic, il poliziotto amante degli scacchi), Aleksandar Dorcev (Dr. Liahov), Eva Ras (Zivka, la madre di Joza). ***Produzione:*** Forum di Sarajevo. ***Distribuzione:*** Academy. ***Durata:*** 135'.

Tokyo-ga: l'Ozu di Wenders

Marco Müller

Il nuovo 'diario filmato' di Wim Wenders (dopo *Reverse Angle* e *Room 666*, entrambi del 1982), girato prima di *Paris, Texas* ma montato e terminato dopo, annota l'inseguimento di un sogno: quello della trasparenza innocente dello sguardo che Wenders attribuisce a Ozu Yasujiro e al suo cinema.

Nel nome di Ozu si celebra, dunque, la nostalgia per un cinema forse perduto per sempre (forse, bisogna andare a ritrovarla altrove l'innocenza della visione, fuori del cinema); lontani dall'assoluto rifiuto della razionalizzazione, che impregnava alcuni dei primi cortometraggi di Wenders come *Silver City* (1969), si parte alla ricerca di uno sguardo che metta ordine nelle cose e nelle loro immagini, usurate dal frenetico consumo televisivo (minacciosamente possibile, in Giappone, persino sui taxi). Il procedere, tuttavia, è proprio quello di un (buon) reportage tv. Oppure somiglia, a tratti, ai promemoria video per turisti smaliziati che la Jal ammannisce sui própri voli, prima dello sbarco a Tokyo: un Giappone contemporaneo che allinea terrazze e stadi del golf di massa a sale di *pachinko*; in cui si fa rotta per la Disneyland nipponica ma all'ultimo si cambia idea e si capita — per caso (!) — tra i rockettari del parco di Yoyogi a Harajuku.

Sulla base di una lettura tutto sommato piuttosto pigra e idealista dell'opera di Ozu, Wenders si aggira sulle tracce irriconoscibili del maestro, guidato dalla sua mappa dell'ineffabile, ma finisce per sperdersi nel confuso splendente panorama urbano di Tokyo («una città in cui non si può trovare nulla, che ostacola le ricerche e sembra rifiutare la memoria»[1]). L'intenzione è quella di parlarci del Giappone e dei giapponesi — cui W. si immagina legato di 'intimità', per l'assidua frequentazione dei personaggi ozuiani —, ma non riesce, ancora una volta, che a parlarci di se stesso.

Confortato nelle sue ossessioni da un inconcludente Herzog, che delira dall'alto della Tokyo Tower (e che, bizzarramente, i distributori italiani hanno censurato per il pubblico non germanofono, evitando di sottotitolarlo), Wenders individua nel cinema la chiave di lettura dell'esistenza. In una sequenza splendida perché vibrante di emozione — e per la 'giustezza' del

---

[1] *Vecchia America, non sei più il futuro* (intervista a Wim Wenders di Paolo Bertetto), in «L'Espresso», Roma, 30 marzo 1986, p. 109.

Particolare della locandina del film.

suo contrappunto profilmico: treni che scivolano via nella notte, sui quali balena a intermittenza il bel viso sorridente di Shibata Kazuko, riflesso in un finestrino —, la voce del regista evoca le proprie paure e oppone alla fragilità e alla caducità dell'essere un cinema che sappia catturare gli istanti in cui uomini e cose si mostrano come sono, il reale che sfugge e ci sorprende quando lo riconosciamo sullo schermo. Convincente, Wenders lo è soprattutto quando non si mette a rifare Ozu (prive di vita risultano le citazioni: vicoli con insegne illuminate di piccoli ristoranti e bar; locale di *pachinko* dentro al quale guarda con una particolare inquadratura dall'alto; cavalcavia e strade dal preciso intrico di linee di forza, su tre piani diversi), ma quando l'affinità la cerca piuttosto sul piano della poetica: il senso di un tempo che non sarà mai ritrovato — in Ozu: il passare del tempo, significato o futilità relativi dei momenti passati/presenti nella vita

di un essere umano; la comune esperienza della solitudine e della morte — già sperimentata o solo pre-vista. Centrale, in *Tokyo-gà*, è la minuziosa descrizione della preparazione delle pietanze di cera e plastica, «simulacri fedeli della realtà». Forse Wenders crede al tocco dell'artista, indispensabile a completare l'opera (l'artigianato fa prodigiosamente nascere una corolla di — finta — pastella attorno al — finto — scampo fritto, *kuruma-ebi tempura*). Fatto sta, comunque, che la cura dei molteplici dettagli, a seconda delle fasi del lavoro, la precisione con cui disegni e schemi vengono seguiti al millimetro, non possono non richiamare alla mente la rigorosa macchina formale che Ozu ha costruito e perfezionato di film in film, per produrre la sua *illusione di trasparenza*.

Tokyo-ga

Germania/Stati Uniti, 1985. ***Regia e sceneggiatura:*** Wim Wenders. ***Fotografia*** (colore): Ed Lachman. Montaggio: Wim Wenders, Solveig Dommartini, Jon Neuburger. ***Missaggio:*** Hartmut Eichgrun. ***Musiche:*** "Dick Tracy" di Lorrie Petigand, Mèche Mamecier, Chico Rojo Ortega. ***Interpreti:*** Chishu Ryu, Yuharu Atsuta, Werner Herzog. ***Produttore:*** Chris Sievernich. ***Produzione:*** Wim Wenders Produktion, Chris Sievernich Produktion (Berlin), Gray City Inc. (New York) per la Westdeutscher Rundfunk (Köln). ***Distribuzione:*** Academy. ***Durata:*** 95'.

Quando, verso la fine del film, intravediamo una delle sue sceneggiature, annotata e story-boardata di pugno del regista, afferriamo questo coerente discorso stilistico (la sceneggiatura come paradigma delle strutture non solo narrative ma formali, che taglio delle inquadrature e scelte di campo precise sino alla maniacalità vengono a scandire). Nel quale sprofondiamo infine con le due — lunghe e belle, magari un po' troppo simili a quelle già filmate da altri (tra tutti, Inoue Kazuo nel suo documentario *Ikitewa mitakeredo* / Son vissuto, ma..., 1983) — interviste con Ryu Chishu, l'attore prediletto, e Atsuta Yuharu, alla camera con Ozu per oltre trent'anni (prima come assistente, poi, nel dopoguerra, inseparabile direttore della fotografia). Grazie a loro, seguiamo l'estremamente vitale procedere di Ozu, fatto di severa direzione d'attori («Dovevo essere per lui come una pagina bianca», dice Ryu), inquadrature 'vuote', posizione bassa e immobilità della macchina da presa (per evitare l'immedesimazione dello spettatore, rifuggendo da ogni illusione di mimetismo, da ogni movimento 'antropomorfo' della camera), frontalità e falsi raccordi dello sguardo (per esaltare la qualità di *rappresentazione* del suo cinema, sfiorando la teatralità).

È dall'interno del cinema di Ozu che *Tokyo-ga* comincia e finisce, sovrapponendosi alle sublimi sequenze di apertura e chiusura di *Tokyo monogatari* (Viaggio a Tokyo, 1953). Così, al pianto — nel reale — di Atsuta viene a sostituirsi quello — nella fiction — di Hara Setsuko (centro espressivo dei film postbellici di Ozu, così come Ryu Chishu ne è stato, con le smorfie e i borborigmi che conserva anche nella vita, quello emotivo). Dall'osservazione — in Wenders — si distilla la cotemplazione: e, nello spegnersi progressivo dei sentimenti dei personaggi ozuiani, su tutto scivola il calmo pulsare della baia di Onomichi. Trionfa, ancora una volta, «il partito preso delle cose sole»[2].

---

[2] Hans Lucas (Jean-Luc Godard) "Works of Calder", in *Il cinema è il cinema*, Milano, Garzanti, 1981, p. 25.

LIBRI

L'interfaccia di un dibattito

Guido Barlozzetti

Che nello sguardo con cui la semiotica guarda al cinema fosse in atto da tempo una sorta di 'rivoluzione copernicana' non era affatto difficile accorgersene. Del resto la constatazione, lungi da angustie settoriali, traduceva anche nella sala buia la generale riorganizzazione che sta ridisegnando l'intero campo semiotico.
Dentro lo sguardo - Il film e il suo spettatore di Francesco Casetti è, da questo punto di vista, qualcosa di più della semplice spia di uno spostamento o della traccia di una rotta insoddisfatta delle coordinate tradizionali. Sullo sfondo di un dibattito che investe il complessivo statuto disciplinare, Casetti non si è limitato a raccogliere frammenti sparsi, suggestioni e contributi estratti da una molteplicità di linee di ricerca, ma li ha provati e verificati su un *oggetto* che diventa immediatamente uno sguardo non solo sul cinema, ma anche sulle difficoltà e i punti possibili di ricomposizione della ricerca stessa.
«In che modo il film tiene conto del suo spettatore? Come ne anticipa i tratti e il profilo? In che misura confessa di averne bisogno? E fino a che punto ne assume la guida?» La scommessa e il rischio del lavoro stanno tutte nelle domande che incorniciano il libro e che — *nel* film e *dal* film, tra le traiettorie che si dipanano *sullo* schermo, al tempo stesso in cui ne fuoriescono — chiamano in causa un *punto di vista*, un *interlocutore* ideale, più che un terminale passivo, un *decodificatore* o un 'servo di scena' ai margini dell'opera. Casetti insiste ripetutamente su questa distinzione che, mentre gli consente di approntare e esibire le carte per il *proprio* gioco, ripercorre e riassume il cammino della teoria: dalle rigidità di una semiotica di ispirazione strutturalista, convinta dell'autonomia dell'oggetto significante e dell'unidirezionalità del processo comunicativo, a quella *testualità* che, in modi diversi, nella letteratura prima e nel cinema poi, sulla pagina come sullo schermo, vede lavorare «qualcuno chiamato ad annodare i fili della trama, un partner cosciente che sa e che vede i compiti che gli sono affidati».
Il film *si dà*, dunque, *a vedere*. Su questa bussola, *Dentro lo sguardo* si ritaglia una direzione, assumendo fino in fondo gli scarti, i paradossi, le aporie che ne minacciano la tenuta: quelli che spalancano lo schermo sulla sala buia, che trasformano una superficie in una profondità, che contrappongono a un simulacro incastrato nel testo il corpo dello spettatore... che complicano, insomma, la macchina della significazione con il dispositivo della comunicazione. Questo *dentro/fuori*, d'altra parte, ancorché attraversare con una barra un presunto *oggetto*, un potenziale campo d'indagine, *è*

lo stesso che lacera la *teoria* testuale, sospesa tra un versante generativo che, ripercorrendo gli strati del divenire testuale, si chiede come *questo* lavoro costruisca il proprio interlocutore, e uno interpretativo che punta invece l'obiettivo sulle mosse del fruitore e sulla *cooperazione* del *lector* all'edificazione della *fabula*. Anche in questo caso la preoccupazione di Casetti è quella di non assolutizzare i bordi (e, a rovescio, di non mescolare tutto e tutti), ma di lavorare concretamente su di essi, sfuggendo alle antitesi di principio e però anche a un eclettismo spregiudicatamente pragmatico: «(...) la certezza dei bordi può servire a ritagliar meglio il territorio. Una volta ratificata l'esistenza di due strade, il problema sarà anche quello di costruire un effettivo gioco di fronteggiamenti: servirà a precisare metodi e obiettivi, impegni e limiti, sovrapposizioni e incompatibilità. Per capire non solo quanto ogni cammino sia redditizio, ma anche come ciascuno di essi moduli il suo essenziale, e costitutivo, fuori campo». Eco e Greimas possono dunque giocare la stessa partita. Ed è questo che conta, nella teoria come nel cinema.
Da questo momento in poi il libro entra risolutamente nel territorio disegnato dal doppio sguardo che circoscrive *il darsi a vedere del film*, accumulando in sovrimpressione i tratti di un identikit progressivo, raccolto attorno a tre ipotesi: «(...) cercheremo di capire come il film costruisce il suo spettatore, piuttosto che l'inverso; metteremo a fuoco il lavoro del testo più che degli atti di fruizione concreti. A partire di qui, tenteremo di dare un senso a tre affermazioni correnti: all'idea che il film 'disegni' il suo spettatore; all'idea che gli dia un 'posto'; e all'idea che esso gli faccia fare un 'tragitto'».
Si comincia da quelle *emergenze* testuali che indicano una destinazione, dalla pratica esibita spesso di quell'interpellazione che individua direttamente un *punto di vista*: l'istanza astratta dell'enunciazione cinematografica si figurativizza e *rappresenta* il costituirsi di un discorso e le polarità simulacrali dell'*io/tu* attraverso cui si scandisce. Ciò può avvenire anche per interposto personaggio e cancellare nella purezza del racconto gli espliciti rinvii allo spettatore (meglio, all'enunciatario), ma non toglie che, comunque, il film ritaglia lo spazio per un ruolo attivo che traduce il *mostrare* in un *vedere*. Badando, *subito dopo*, a modulare questo cenno d'intesa in termini *appropriati* allo statuto della narrazione, a quel quadro complessivo che funzionando da *contesto* sancisce libertà e interdetti del testo.
Sul rapporto tra enunciazione e narrazione l'analisi è minuziosa e raccoglie in 'carré' tutte le possibili configurazioni, per poi tentare di passare da questo piano di 'geografia simbolica', che dal film porta allo spettatore, al percorso inverso che dalla concretezza di un corpo immerso nella sala dirige sullo schermo. È un punto delicato, che tocca il bordo problematico di fondo su cui il libro insiste, e che Casetti — aggirando il blocco di inconciliabilità pregiudiziali — svolge nel senso della *reversibilità*: «Un testo trova il suo compimento in un continuo vai e vieni, grazie ai quali i ruoli (enunciazionali, *n.d.r.*) e i corpi (emittente e ricevente, *n.d.r.*) si sostengono e si aggiustano l'un l'altro, inseguendosi a vicenda. (...) L'ingresso in campo della comunicazione sposta gli obblighi a cui bisogna far fronte: il testo è invitato a rispettare non soltanto i propri andamenti, ma anche l'incrociarsi delle intenzioni, il sovrapporsi degli obiettivi, il rag-

giungimento di determinati fini; in particolare è invitato a controllare la completezza della deissi, la legittimità dell'illocutivo e la praticabilità del perlocutivo. Sotto questo aspetto l'appropriatezza diventa *adeguazione* all'ordine dei fatti».

Ma l'avventura in cui è preso il gioco dei soggetti e il punto di vista a cui il film si dà a vedere possono essere osservati anche a un livello più ampio: quello delle *forme*, dei rapporti cioè che legano *chi mostra, colui al quale si mostra* e *ciò che viene mostrato*. Sotto questo rispetto lo sforzo del libro è quello di riprendere le categorie proprie delle grammatiche tradizionali — la rappresentazione *oggettiva*, lo sguardo in macchina, la soggettiva, l'oggettiva irreale — per farne la tipologia esemplificativa delle coordinate su cui si muove il discorso audiovisivo (soprattutto in relazione alla sua destinazione) e cogliere all'interno dei tragitti dell'enunciazione il formarsi e l'offrirsi della scena. Nel *tu* sotteso dall'enunciato emerge cioè un osservatore verso cui il discorso si muove — *a questo punto* — come una realtà ormai delineata e pronta a essere accolta: «Abbiamo allora quel che si chiama un processo d'*aspettualizzazione*: un occhio ideale, funzionante da punto di ricezione, modula sulle proprie attitudini o sulle proprie finalità quanto è chiamato a ripercorrere; a partir da sé dispone ciò che ha di fronte secondo una determinata prospettiva».

Responsabile dello spazio/tempo della scena, il *punto di vista* diventa un punto geometrico che funziona, insieme, su altri, decisivi, piani, il punto da cui si vengono a *sapere* le cose e quello da cui si accetta di *credere* a quanto si ha in mano: il cerchio si chiude con l'analisi del taglio particolare che il vedere/sapere/credere viene ad assumere in ciascuna delle configurazioni enunciazionali descritte. Si chiude, per riaprirsi nella constatazione degli scarti che possono intervenire tra queste attività e nella rete degli sguardi che si intesse sullo schermo e, insieme con questa, nella traiettoria che (non necessariamente) lega film e spettatore. Un film, a volte, può ricordare che il *posto* dello spettatore è anche quello di un osservatore *irrimediabilmente* decentrato.

L'ultima sezione di *Dentro lo sguardo* parte dal cinema-nel-cinema e dal flashback, quelle rappresentazioni *seconde* che non sono solo scatole cinesi divertenti o sconcertanti, ma, proprio per il loro raddoppiare il tessuto del film, si prestano a funzionare come *modello* del farsi e del darsi di ogni film. Nel testo l'enunciatore stabilisce i ruoli (magari reversibili) del narratore e del narratario, concede loro, dunque, un *mandato* che implica necessariamente una *competenza* a fare. Un film assegna dei compiti e le relative facoltà: ma se questo avviene per le parentesi che si aprono nel testo, a maggior ragione succede per il 'contenitore'. Nel testo, cioè, viene simulata quella struttura modale che articola il *fare* e il *sapere*, responsabile non solo del racconto (e dei ruoli che vi si scambiano) ma anche e soprattutto del farsi/darsi del film: «Il flash-back, il cinema nel cinema e più in generale le situazioni in cui il film si raddoppia, simulando il momento della propria formazione e della propria presentazione, ci mostrano dei percorsi punteggiati dall'apparizione di un mandato, dall'acquisizione di una competenza, dall'esecuzione di una prova, e dalla valutazione dell'azione svolta: ciò a cui si assiste è l'instaurarsi di un soggetto, il suo assumere un obbligo, un'intenzione, un diritto e una capacità, il suo passare all'azione e il suo essere giudicato».

Variamente ripartendosi tra la coppia enunciatore/enunciatario e gli *interpreti* testuali del narratore/narratario, la *verità* di un testo nasce non per semplice constatazione di un *essere*, quanto per «il confronto tra due linee distinte e insieme speculari — tra l'avanzare di una proposta e il ribattere con un'interpretazione; tra il persuadere e il credere —; in un faccia a faccia che assume le forme ora della lotta, ora dell'accordo». Se su questo confronto tra due tragitti si coglie in controluce anche quello che separa (e connette) il *sapere* — il piano *cognitivo* in cui si spinge all'azione e se ne valuta l'adempimento — e il *fare* — il versante pragmatico dove si dispiega direttamente un'attività —, si scopre un gioco complesso di mosse, in cui lo spettatore costituisce una pedina fondamentale, che — come può avvenire esplicitamente sulla superficie del testo — può trasformarsi da mero 'recettore' in protagonista. Così l'identikit si avvia alla conclusione: «Lo spettatore si rivela, dunque, come un ruolo assai stratificato, la cui funzione di fondo è quella di scandire l'avanzata del testo, di illuminarne gli interstizi, di chiuderne le evoluzioni, ma i cui tratti si disperdono su più livelli e in più occasioni», insomma «(...) lo spettatore disegnato dal film è tutto questo: il suggeritore di una controproposta, il ricostruttore di una versione di partenza, e il controllore e il garante di un dire». Ma, anche in questo caso, nel momento in cui sembra trionfare la coincidenza tra testo e spettatore, una deviazione imprevedibile, una presenza trascurata, una sfasatura nei tempi, un'eccedenza che continua a replicarsi *oltre* quanto viene organizzato dal lavoro di chi guarda possono suggerire, improvvisamente e in qualunque istante, l'aleatorietà della partita che si gioca e la possibilità di una sconfitta.

Dunque, da qualunque punto lo si prenda, il film sembra puntare sullo spettatore: l'indicazione di una *presenza* cede all'assegnazione di un *posto* e alle istruzioni per un *tragitto*. Ma, in tutti i casi, al pieno fa riscontro un vuoto, alla possibilità una mancanza, alla vittoria lo scacco, al *dentro* il *fuori*... Casetti non esita a sottolineare continuamente questo andirivieni che sui bordi non suturati dei percorsi della teoria sovrappone quelli del testo e del destinatario, dello schermo e della sala... Tutto sta nel testo ed esce da esso; marche, tracce, indizi, figure segnalano lo svolgimento di una partita, ne rappresentano gli attori e, al tempo stesso, rimandano a un *contesto* dove un *terzo* (occhio) si candida a soggetto e rischia l'esclusione. In un capitolo finale, che non conclude ma traduce la consapevolezza dei limiti in spunti e stimoli per il proseguimento della ricerca, l'autore riesamina gli snodi di un viaggio che partito dall'enunciazione l'ha condotto fino alla sala buia, per dichiarare il paradosso di uno spettatore per un verso *presupposto dalla* scena, per l'altro *posto su* di essa, investito di un ruolo enunciazionale e, insieme, assoggettato alla materialità di un corpo. Scarto residuale, quindi, che lavora su margini, elemento (o, piuttosto, limite?) di una struttura differenziale come quella dell'enunciazione, lo statuto che più gli si addice non può che essere, *alla fine*, quello di un'*interfaccia: no man's land* ma anche punto fertile di frizione, di scambio, di assorbimento, *dove* il testo diventa il suo uso, l'organizzazione dei significati si tocca con la dinamica del consumo, la diegesi con la ricezione: «In questo senso il *tu* posto dal film funge, come qualunque altro elemento enunciazionale, da vera e propria *interfaccia* tra il mondo raffigurato sullo schermo e il mondo in cui lo schermo è uno dei tanti oggetti».

Bordo operazionale — mi pare di capire — più che *entità* distinta e separata, questa nozione consente di affrontare in modo complesso e problematico un rapporto troppo spesso consegnato ad antitesi irresolubili o a immedesimazioni *tout court*, avviando verso nuove sintesi la teoria del testo e la possibilità di articolare sulla *descrizione* delle *condizioni di visibilità* di un film la *storia*, concreta e effettiva, delle configurazioni assunte dalla *visione* nel divenire del cinema (quella che nel suo libro Casetti usa ovviamente in funzione della prima, pescando da *Citizen Kane* a *Stage Fright*, da *Riso amaro* a *Babes on Broadway*).
Al di là di zone bianche o di passaggi da verificare, il terminare su questa sorta di filtro, nonché rivalersi sull'*oggetto*, svela quella che forse è la qualità più feconda del libro. *Dentro lo sguardo*, praticando deliberatamente una zona liminare, sperimenta se stesso come interfaccia di un dibattito, passaggio aperto e dinamico tra territori bisognosi di scambi, ma tuttora restii a praticarli. Aspettiamo la prossima puntata. Magari *dentro lo sguardo* del piccolo schermo.

Francesco Casetti: *Dentro lo sguardo - Il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani, 1986, in 8°, pp. 174, L. 19.000.

Schede

a cura di **Stefania Parigi** e **Angela Prudenzi**

Riccardo Redi: *Ti parlerò... d'amor - Cinema italiano tra muto e sonoro*, Torino, Eri, 1986, in 8°, pp. 142, ill., L. 23.000.

Le severe e sempre più frequenti revisioni che gli studiosi italiani impongono a periodi, autori, film del nostro vecchio cinema — soprattutto per il muto e gli anni trenta — vengono regolarmente ignorate nelle rare occasioni in cui il grande circuito della diffusione di massa decide di occuparsi di questi argomenti: informazioni erronee vengono replicate all'infinito e fonti ormai ritenute inattendibili continuano ad avere valore di verità. Auguriamo al bel libro di Riccardo Redi di non seguire la stessa sorte e di riuscire a smuovere almeno in parte la pigrizia di coloro che in futuro vorranno parlare, scrivere, informare su quel periodo del cinema italiano a cavallo tra il muto e il sonoro.
Sono anni affollati, densi di avvenimenti, scoperte, personaggi: il terreno ideale per togliere di mezzo quella mitologia della prima volta che ancora domina incontrastata in molte recenti microstorie degli studiosi italiani. Il lavoro di Redi accoglie invece una cronologia dal volto umano che prevede incastri, sovrapposizioni, ritorni,

cosicché la vicenda del sonoro in Italia prende le mosse dalla metà degli anni venti con l'avvio del dibattito sulla 'rinascita', si scontra con le perplessità dello stato a intervenire direttamente nella produzione, stabilisce un collegamento ideale con le ultime grandi opere mute (*Maciste all'inferno, Gli ultimi giorni di Pompei, La grazia, Sole*), e viene chiarita e spiegata attraverso la messa in campo di decisive questioni strutturali: ad esempio, lo stabilizzarsi della pratica del doppiaggio è al centro di un complesso nodo economico-tecnologico-spettacolare su cui Redi fa convergere il contingentamento, il protezionismo, la guerra dei brevetti sonori, le edizioni internazionali con didascalie, le versioni multiple (mentre ulteriori episodi erano già stati illustrati dall'autore in altre occasioni: l'Enac, l'Augustus, *La canzone dell'amore*). Ma anche al di là della ricostruzione dei singoli episodi, il quadro complessivo che viene a delinearsi è inedito, come se per la prima volta aprissimo un capitolo dimenticato del cinema italiano.
Come di consueto, Redi racconta un cinema 'fattuale', a stretto ridosso degli eventi; per specializzazione personale, egli è portato a illuminarne più il versante tecnologico-economico (sul quale esibisce una indubbia competenza) che non quello estetico, senza però cadere negli eccessi di una storiografia arida nell'elencazione dei dati e ingenua nella fiducia concessa alle fonti d'epoca. Difetti che il libro riesce a evitare elegantemente per costruire una narrazione agile e gradevole. (*claudio camerini*)

Alain Bergala, Marc Chevrie e Serge Toubiana (a cura di): *Il romanzo di François Truffaut*, Milano, Ubulibri, 1986, in 8°, pp. 240, ill., L. 49.000.

Antoine Doinel scrive "Les salades de l'amour". Bertrand Morane cerca un editore per il romanzo autobiografico "L'uomo che amava le donne". Adèle Hugo affida a un diario la propria disperazione. Catherine, Jules e Jim leggono Goethe. Pierre Lachenay conquista Nicole parlandole di Balzac. Gli uomini-libro di *Fahrenheit 451*... Non vi è film di Truffaut in cui l'amore per la scrittura non prenda forma. Ed è alla scrittura che in molte occasioni il regista affida il ruolo di tramite tra i personaggi: comunicazione indiretta che si rivela spesso molto più profonda della parola pronunciata ad alta voce.
Anche nella vita Truffaut preferiva comunicare con chi amava servendosi dei libri: regalava edizioni rare agli amici, consigliava romanzi da leggere, e voleva a sua volta essere consigliato nella scelta delle letture. «Attraverso me» ricorda Jeanne Moreau «si interessò di letteratura anglosassone, attraverso lui io scoprii la letteratura giapponese». La letteratura era per lui una 'ossessione', come il cinema. Coinvolgeva nei suoi film gli amici chiamandoli a recitare o a suggerire idee di sceneggiatura, e allo stesso modo tentava di costringerli a scrivere, come l'amico d'infanzia Lachenay, spinto a collaborare ai «Cahiers», pur controvoglia. (La cosa si rivelerà molto utile a Truffaut, che può così scrivere molte recensioni 'dure' al riparo della firma dell'amico).
Non deve quindi meravigliare, leggendo le testimonianze raccolte nel volume — che è la traduzione del numero speciale dei «Cahiers du Cinéma» pubblicato nel dicembre 1985 e reca nell'edizione italiana un maggior numero di testimonianze, la filmografia completa del regista e la nota introduttiva di Toubiana —, che le parole romanzo, letteratura, scrittura, libro, insieme naturalmente a film, regista, cinema, sceneggiatura, siano le più ricorrenti. I termini sembrano inseguirsi secondo uno schema in cui tutto rimanda dalla letteratura al cinema e dal cinema alla letteratura. Anche le parole, dunque, sottolineano come nell'opera truffautiana i due mondi non siano divisibili, come tra essi si sia verificata una straordinaria fusione.
In numerose occasioni Truffaut ha confessato che se l'amore per il cinema non lo avesse trasformato in regista, avrebbe sicuramente fatto lo scrittore. Secondo gli amici che qui affettuosamente lo ricordano (quelli della Nouvelle Vague e dei «Cahiers», gli attori, i collaboratori abituali e i tanti legati a lui soltanto dall'amici-

zia), Truffaut un romanzo indimenticabile lo ha scritto: quello della sua vita. Aver introdotto nel titolo la parola romanzo sta a significare anche questo. Del resto il libro può realmente essere letto come un romanzo biografico, dove a ogni testimonianza corrisponde un capitolo della vita del regista. Una vita spesso vissuta in modo apparentemente distaccato dalla realtà quotidiana, in cui l'evento eccezionale è talmente frequente da sembrare frutto della finzione e della fantasia.
Ma trasformare il quotidiano in eccezionale è il segreto di Truffaut. «È il mistero Truffaut... L'unico dato certo» commenta Toubiana nell'introduzione «è che esiste un universo romanzesco di Truffaut che domina tutto; investendo lui stesso e le sue creature, il tono della voce e i gesti degli attori che recitano per lui. Non ha più grande importanza perciò scoprire se venga prima il romanzo o la realtà, la finzione o la biografia. Sembra che Truffaut abbia avuto il desiderio di organizzare la propria esistenza e i propri film secondo la bella logica e la bella coerenza di quei romanzi che sin da ragazzo tanto amava». (*a.p.*)

Michel Ciment: *John Boorman*, London/Boston, Faber and Faber, 1985, in 8°, pp. 272, ill., £ 25.00.

Da anni estimatore del regista inglese al quale ha dedicato molti saggi su «Positif», Ciment ha ora concretizzato le sue idee critiche in un denso e appassionante studio che ne ripercorre l'intera carriera. A un'illuminante analisi sui temi ricorrenti della poetica di Boorman fanno seguito una biografia critica, ampi capitoli su ogni film e una raccolta di testimonianze di attori e collaboratori che hanno lavorato con il regista. Il volume, molto curato nella forma, è impreziosito da numerose foto a colori e in bianco e nero.

Douglas Brode: *Woody Allen - His Films and Career*, Secaucus, Citadel Press, 1985, in 8°, pp. 256, ill., $ 19.95.

Arlette Namiand (a cura di): *Acteurs, des héros fragiles*, numero speciale di «Autrement», Paris, maggio 1985, in 8°, pp. 262, ill., F. 70.

50 ritratti di attori del teatro e del cinema francese. Di loro sono raccontati i segreti, le angosce, i trucchi del mestiere, attraverso interviste e testimonianze dei registi con i quali hanno lavorato.

Domenico Cammarota: *Il cinema di Totò*, Roma, Fanucci, 1985, in 8°, pp. 318, ill., L. 24.000.

Come dichiara senza mezzi termini l'autore, questa dovrebbe essere «la *prima* guida critica a tutta la produzione cinematografica di Totò». La *prima* perché i pur preziosi contributi già esistenti sono ritenuti «sempre troppo brevi, e/o generici, e comunque insoddisfacenti». Non resta, a Cammarota, che trascurarli non senza averne spiegato i motivi al lettore: «1) perché non ho alcuna intenzione di offrire della pubblicità gratuita a nessuno, 2) e anche perché tutto quello che è stato scritto su Totò non vale un centesimo».
Divisa in sei capitoli ("Gli esordi filmici", "I primi successi filmici", "Il 'periodo d'oro': 1950/1955", "Totò e Peppino: 1956/1963", "Gli anni del declino", "Filmografia post mortem: 1967/1979") la guida contiene le schede di ogni film interpretato da Totò, redatte secondo uno schema che comprende un *cast/credit* ridotto all'osso (sono stati infatti eliminati i dati riguardanti la durata, il montaggio, la fotografia, la produzione, ecc.), la trama in dettaglio e un breve commento critico.

Bernard Eisenschitz e Jean Narboni (a cura di): *Ernst Lubitsch*, Paris, Cahiers du Cinéma/Cinémathèque Française, 1985, in 8°, pp. 142, ill., F. 90.

Antologia di testi per la maggior parte già editi, pubblicata in occasione della retrospettiva organizzata nel dicembre 1985 dalla Cinémathèque Française. In appendice una filmografia estremamente curata comprendente anche i film a cui il regista ha soltanto collaborato.

Laura Betti, Giovanni Raboni e Francesca Sanvitale (a cura di): *Pier Paolo Pasolini, Una vita futura*, Milano, Garzanti, 1985, in 8°, pp. 246, L. 35.000.

Sul modello del catalogo pubblicato per la manifestazione parigina "Avec les armes de la poésie" dedicata a Pasolini nel 1984, il libro è uscito in occasione delle celebrazioni per il decennale della morte che il Fondo Pasolini ha organizzato a Roma dal 15 ottobre al 15 dicembre 1985. Arricchito da foto e disegni, il testo appare strutturalmente omologo alla manifestazione nel sezionare e ricomporre i campi di ricerca dello sperimentalismo pasoliniano, dalla poesia al cinema, dall'intervento polemico all'analisi linguistica. Ogni settore è delineato da una scelta assai pertinente di scritti pasoliniani, dalla riflessione critica di uno specialista, dalla testimonianza di amici poeti e intellettuali.

Tony Thomas: *Howard Hughes in Hollywood*, Secaucus, Citadel Press, 1985, in 8°, pp. 160, ill., $ 17.95.

La figura del miliardario bizzarro capace di improvvisarsi produttore per soddisfare la sua passione cinematografica è ormai entrata a far parte più della leggenda che della storia del cinema americano. Ma fino a che punto Hughes può essere definito soltanto un eccentrico cineasta dilettante? Facendo piazza pulita dei tanti aneddoti, Thomas ne ricostruisce l'avventura focalizzando l'attenzione sui motivi che hanno indotto Hughes a produrre film ricchi di spunti polemici quali *Scarface* e *Prima pagina*, o quel western dissacratorio che è *The Outlaw*. È in questi film infatti che Thomas riconosce in lui la personalità del vero cineasta, probabilmente esaltata dalla pazzia che già in quegli anni lo minava.

Giovanni Robbiano: *Alan Pakula*, Firenze, La Nuova Italia, 1985, ("Il Castoro cinema"), in 16°, pp. 102, L. 6.800.

Vari: *Un regard retrouvé - Auteurs et acteurs du cinéma de Trieste*, Venezia, Electa, 1985, pp. 208, ill., s.i.p.

Nell'ambito delle recenti manifestazioni parigine su Trieste, organizzate dall'Institut Culturel Italien presso il Centre Georges Pompidou, uno spazio particolare — chiamato per suggestione proustiana "Un regard retrouvé" — è stato riservato al cinema. In una eclettica rassegna antologica sono stati presentati alcuni dei film più rappresentativi di autori e attori triestini. L'omaggio è stato completato dalla pubblicazione di questo bel volume, curato da Luciano Semerani, ricco di interventi critici, testimonianze, ritratti e saggi coordinati da Lorenzo Codelli, Annamaria Percavassi e Rosella Pisciotta Piccotti.
Come precisano in apertura Jean-Loup Passek, Codelli e Percavassi, rispettivamente nella premessa e nell'introduzione, non è possibile parlare propriamente di "scuola triestina". Tuttavia l'apporto di questa città di frontiera al cinema italiano è indubitabile. Il suo particolare rapporto col cinema — sottile e variegato — è segnato da una storia specifica. E questo volume si propone di indagarlo per la prima volta in modo organico, secondo diversi percorsi di senso.

Per la particolare collocazione storico-geografica di questa città, negli anni '40, sugli schermi triestini vengono proiettati alcuni film del cinema americano, sovietico e tedesco che non raggiungevano nessun'altra città italiana. È in quegli anni che cominciano la loro attività di critici Callisto Cosulich e Tullio Kezich che, in una passeggiata nei territori della memoria, rievocano le scoperte, le battaglie, il clima del tempo in cui si compì il romanzo del loro apprendistato. Con loro c'era Franco Giraldi, il terzo uomo del gruppo, che a differenza degli amici, il cinema lo desiderava soprattutto fare. Lo farà, dapprima nella forma del western all'italiana, poi, con l'aiuto dell'amico Kezich e la Rai come produttore, in una nuova stagione di cinema d'autore. A lui è dedicato l'attento saggio di Ugo Casiraghi.
Nel 1948 appare sulla scena dello spettacolo la bella triestina Fulvia Franco. La sua elezione a Miss Italia di quell'anno le apre le porte del cinema. Appassionante è la ricostruzione della sua vicenda, fatta da Alberto Farassino soprattutto nel capitolo in cui la sua biografia sentimentale interseca quella di Tiberio Mitri, anch'egli triestino, campione europeo di boxe e dal 1952 interprete di numerosi film.
Sergio Grmek Germani ricostruisce invece il profilo artistico di Giacomo Gentilomo, altro triestino dimenticato, passato alla regia cinematografica dopo studi di teatro a Vienna e dieci anni di apprendistato sul set in cui è di volta in volta segretario di edizione, aiuto regista, montatore. Nel 1964 abbandona il mondo del cinema ritirandosi in un silenzio che nessuno è riuscito a infrangere. Le sue intuizioni linguistiche sulla natura del cinema si ritrovano nello scritto *Idee sul cinematografo*, apparso su «L'Italia Letteraria» nel 1932 e qui ripubblicato per l'occasione.
Nel volume troviamo anche uno scritto di Gian Piero Brunetta su Sergio Amidei, il grande sceneggiatore originario di Gorizia, il cui lavoro viene ampiamente trattato anche in un contiguo saggio di Codelli. Da segnalare inoltre gli scritti di Lalla Kezich, Elsa Sormani e Mathilde Hockhofler su Elsa Merlini, di Leonardo Quaresima su Alexander Moissi, di Aggeo Savioli su Omero Antonutti. *(luciano de giusti)*

Aldo Bernardini e Jean A. Gili (a cura di): *Le cinéma italien de "La prise de Rome" (1905) à "Rome ville ouverte" (1945)*, Cinéma/pluriel, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, in 8°, pp. 280, ill., F. 180.

Pubblicato in occasione della retrospettiva che il Centre Georges Pompidou ha dedicato al cinema italiano nei primi mesi dell'86, il testo ha la stessa accurata struttura che contraddistingue tutti i volumi della collezione "cinéma/pluriel" diretta da Jean Loup Passek: tavola sinottica degli eventi storici, culturali e cinematografici; elenco ragionato dei film prodotti; dizionario bio-filmografico dei registi.
Il corpo centrale del testo raccoglie una serie di saggi, in parte già editi, in parte scritti per l'occasione, dovuti a studiosi italiani e francesi: Aldo Bernardini, Pietro Bianchi, Gian Piero Brunetta, Claudio Camerini, Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codelli, Jean A. Gili, Livio Jacob, Jacques Lourcelles, Vittorio Martinelli, Lorenzo Quaglietti, Riccardo Redi, Emannuelle Toulet, Davide Turconi. Suddivisi in due sezioni, muto e sonoro, gli interventi prendono in esame ogni aspetto della cinematografia italiana dagli inizi alla seconda guerra mondiale: l'organizzazione produttiva, il contesto politico, le forme censorie, i modelli narrativi, i generi, il divismo. A conclusione del discorso Emmanuelle Toulet, per il periodo muto, e Jean Gili, per l'epoca del sonoro, propongono un'analisi della diffusione e della fortuna del cinema italiano in Francia.

Pierre Guibbert (a cura di): *Les premiers ans du cinéma français*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1985, in 8°, 320, ill., F. 140.

Atti del V Convegno internazionale "Cinema e storia - Storia e cinema" organizzato dall'Istituto Jean Vigo a Perpignan nei mesi di ottobre e novembre 1984.

Prosper Hillairet, Christian Lebrat, Patrice Rollet: *Paris vu par le cinéma d'avant-garde 1923-1983*, Paris, Paris Expérimental Editions, 1985, in 8°, pp. 132, ill., F. 135.

Città amata da intere generazioni di cineasti, Parigi è da sempre il punto d'incontro di movimenti d'avanguardia letteraria e cinematografica. Ai rapporti privilegiati che legano Parigi alle avanguardie storiche ma anche alla Nouvelle Vague o al cinema 'classico' francese, il Centro Georges Pompidou ha dedicato una retrospettiva presentata dal 14 novembre al 15 dicembre 1985 al Museo nazionale d'arte moderna francese. Il catalogo della manifestazione, diviso in due parti (saggi critici e documentazione sui cineasti accompagnata da testimonianze dirette), ricostruisce la topografia dei luoghi parigini più 'frequentati'. È interessante rilevare come quasi tutti i registi di un movimento finiscano per amare gli stessi luoghi: le avanguardie storiche hanno fotografato spesso la Tour Eiffel; Saint-Germain-des-Prés è l'ambientazione ideale per i film letterari, e i protagonisti dei film della Nouvelle Vague non si stancano di camminare per parchi, giardini e viali alberati. Non mancano riferimenti ai tanti registi stranieri che hanno girato film a Parigi.

Floriana Joannucci e Silvana Silvestri: *Cecoslovacchia/Polonia/Ungheria - Immagini di una cinematografia*, Roma, De Luca, 1985, in 8°, pp. 168, ill., s.i.p.

Interviste a registi, attori, sceneggiatori, ecc., raccolte seguendo un itinerario ideale attraverso tre cinematografie caratterizzate dall'avere in comune «grandi esplosioni di vitalità, momenti di silenzio». Il volume è arricchito di foto scattate da Floriana Joannucci durante gli incontri con i cineasti.

Filippo D'Angelo, Davide Ferrario, Fabrizio Grosoli, Paolo Vecchi (a cura di): *Local Heroes*, Firenze, La casa Usher, 1986, in 8°, pp. 158, ill., L. 28.000.

Cinematograficamente la Gran Bretagna è uno strano paese: sembra accorgersi del proprio genio nazionale soltanto dopo averlo consegnato a Hollywood, in una sorta di esilio più o meno volontario. La storia delle trasmigrazioni non si limita ai classici Chaplin e Hitchcock ma conta, più recentemente, quasi tutto il gruppo del vecchio e glorioso Free Cinema. Ed è un fatto che al momento attuale i registi inglesi di maggior successo come Hudson, Attenborough e Joffé, insigniti di Oscar, stiano tutti tentando la carta della superproduzione multinazionale, con largo intervento di capitale americano. D'altro canto gli studi londinesi di Pinewood ed Elstree continuano a rappresentare un punto di riferimento per il grande cinema statunitense: di qui sono usciti quasi tutti i film di Kubrick e i maggiori successi spettacolari degli ultimi anni: da *Guerre stellari* a *I predatori dell'arca perduta*.
In un passo rimasto celebre, Truffaut ha detto una volta di vedere una diretta incompatibilità tra la parola 'cinema' e la parola 'Gran Bretagna'. Messo fra parentesi il giudizio di valore implicato dalla battuta, sembra un dato di fatto, per altro lamentato dagli addetti ai lavori, il ruolo secondario che la cultura cinematografica gioca nella tradizione britannica più consona alla polvere dei palcoscenici che agli schermi luminosi. Di riflesso, la critica inglese appare come una corporazione particolare, affatto diversa rispetto alle varie situazioni europee. A leggere le cronache degli ultimi anni nei giornali e nelle riviste inglesi si ha talvolta l'impressione che quel fenomeno che va sotto il nome di British Film Renaissance sia avvenuto nonostante e al di là della critica inglese stessa. Il nuovo cinema britannico è stato infatti scoperto nei festival europei. Ma il fenomeno, per quanto celebrato, rimane ancora tutto da analizzare, da circostanziare, da verificare.
In questa direzione si colloca l'iniziativa del comune di Reggio Emilia che nel marzo 1986 ha dedicato alla British Film Renaissance una rassegna e un libro con un titolo emblematico, *Local Heroes*, dal noto film di Forsyth.

Chi sono e da dove vengono questi Local Heroes del cinema britannico? Si chiamano Richard Eyre, Bill Forsyth, Sthephen Frears, Peter Greenaway, David Hare, Derek Jarman, Neil Jordan, Marel Kaniewska, Malcolm Mowbray, Mike Newell, Christopher Petit, Michael Radford, Julien Temple, ecc. Il catalogo offre un dizionario accurato di questi autori che risultano nati quasi tutti nell'arco degli anni quaranta, con al loro attivo non più di due o tre film a testa ma, nella maggior parte dei casi, con una lunga esperienza alle spalle in campo letterario, teatrale e televisivo.
Alla base della 'rinascita' è dunque — come scrive Davide Turconi nel saggio che apre il volume — «il passaggio di un'intera generazione di sceneggiatori e registi dal teatro e dalla letteratura al cinema attraverso la televisione». Non si tratta soltanto di un cambio della guardia generazionale o di una conferma della grande vitalità della tradizione inglese nel suo doppio versante documentaristico e letterario, secondo quanto sottolinea John Francis Lane, occupato soprattutto a smontare le 'cattiverie' truffautiane. Ciò che emerge, al contrario, è un nuovo modello produttivo basato sull'integrazione tra cinema e televisione.
In tempi in cui domina ancora la colonizzazione americana, le sale continuano drasticamente a vuotarsi e la struttura industriale — salvo poche iniziative illuminate e alcune produzioni multinazionali superpremiate — rimane incerta, Channel Four e il British Film Institute si offrono come vere e proprie palestre di lancio per tanti giovani talenti altrimenti tagliati fuori dal mercato. Ed è singolare che mentre si intavolano discussioni teoriche sulla divaricazione estetica tra tv movie e movie movie, certi film nati per la tv e poi, sull'onda del successo, destinati a una doppia uscita sul video e in sala, appaiono possedere soprattutto qualità specificamente cinematografiche. Valga per tutti l'esempio limite dei *Misteri del giardino di Compton House* di Peter Greenaway, opera visionaria oltre che squisitamente visiva e, comunque, quanto di più contrario si possa immaginare al modulo televisivo. *(s.p.)*

Mino Guerrini (a cura di): *Federico Fellini - Ginger e Fred*, Milano, Longanesi, 1985, in 8°, pp. 278, ill., L. 20.000.

Diario di lavorazione del film redatto a più mani. Contiene infatti, oltre a scritti di Federico Fellini, le testimonianze di molti suoi collaboratori: attori, costumisti, assistenti alla regia, segretaria di edizione, produttore, ecc. Il volume contiene anche la sceneggiatura di *Ginger e Fred*, desunta alla moviola da Filippo Ascione.

John Boorman: *Money into Light - The Emerald Forest*, London/Boston, Faber and Faber, 1985, in 8°, pp. 242, ill., £ 4.95.

In viaggio da Londra a Los Angeles in cerca di finanziamenti, Boorman comincia a scrivere questo diario, nel quale racconta le varie fasi della lavorazione della *Foresta di smeraldo*. Una vera e propria avventura che ha inizio nella giungla hollywoodiana popolata da avvocati, produttori, organizzatori vari ai quali il regista deve strappare i soldi necessari alla realizzazione del film, e che termina nella giungla vera, quella amazzonica, dove *La foresta di smeraldo* è stato girato.

Alan Bennet: *A Private Function. A screenplay*, London/Boston, Faber and Faber, 1984, in 8°, pp. 110, ill., £ 3.95.

Sceneggiatura del film *Pranzo reale* di Malcolm Mowbray.

Peter Carey and Ray Lawrence: *Bliss. The Film*, London/Boston, Faber and Faber, 1986, in 8°, pp. 142, ill., £ 4.95.

Steven Bach: *Final Cut. Dreams and Disaster in the Making of Heaven's Gate*, New York, William Morrow and Company, 1985, in 8°, pp. 432, $ 19.95.

I cancelli del cielo, ovvero uno dei più grandi disastri produttivi della storia del cinema, raccontato da un diretto testimone, Steven Bach, all'epoca responsabile della produzione per la United Artists.

Giovanni Grazzini: *Cinema '85*, Bari, Laterza, 1986, in 16°, pp. 304, L. 13.000.

Raccolta annuale delle recensioni scritte per il «Corriere della Sera», arricchita fra l'altro da una serie di interventi sullo stato del cinema italiano, da un incontro inedito con i giovani registi polacchi, e dal consueto elenco dei "premiati dell'anno".

Metropolis: un film di Fritz Lang. Images d'un tournage, Photo Copies, Paris, Centre National de la Photographie avec le concours du Ministère de la Culture, 1985, in 8°, pp. 144, ill., F. 230.

Catalogo della mostra allestita a Parigi nell'estate 1985, e riproposta a Torino dal 2 aprile al 4 maggio 1986, sulla base del materiale fotografico donato da Lang alla Cinémathèque Française. Strutturato su un montaggio parallelo di *photos de plateau* e *photos de tournage*, l'album ricostruisce la storia del film da una doppia angolazione, mostrando ciò che avviene davanti e dietro la macchina da presa, fino a scoprire il regista al lavoro. Brevi scritti di Claude-Jean Philippe, Alain Bergala e Luis Buñuel introducono questa preziosa sequenza fotografica.

Jerry Vermilye: *The Films of the Twenties*, Secaucus, The Citadel Press, 1985, in 8°, pp. 256, ill., $ 19.95.

Gli anni venti rivisitati attraverso una scelta di 75 film, da *Pollyanna* (1920) a *The Taming of the Shrew* (1929), nell'intento di illustrare lo splendore di quel periodo particolarmente fortunato del cinema americano.

Tony Thomas e Aubrey Solomon: *The Films of 20th Century Fox - 50th Anniversary Edition*, Secaucus, The Citadel Press, 1985, in 8°, pp. 246, $ 29.95.

Film discussi insieme 1985, Milano, Centro culturale San Fedele, 1985, in 8°, pp. 318, s.i.p.

Consueta raccolta annuale delle schede dei film segnalati dal Centro San Fedele accompagnate da un'antologia critica e da recensioni curate dagli spettatori.

Isabella Imperiali e Americo Sbardella: *Shakespeare al cinema*, Assessorato alla cultura Regione Lazio / Filmstudio 80, Roma, 1985, in 8°, pp. 36, ill., s.i.p.

Catalogo della rassegna svoltasi nel dicembre 1985. All'introduzione di Gianni Rondolino seguono note di Laura Caretti ("La recita del potere: Shakespeare visto da Orson Welles"), Isabella Imperiali ("La vera vista"), Carlo Pagetti ("Caliban e Miranda al cinema: ovvero Shakespeare e l'immaginario cinematografico"), e accurate schede filmografiche.

Claude Raimond Dityvon: *Album de tournages*, Paris, Editions de l'Etoile, Cahiers du Cinéma, 1985, in 8°, pp. 84, ill., F. 90.

Attraverso gli occhi del fotografo Dityvon, i set di 10 film realizzati in Francia nel 1985: *Poulet au vinaigre* di Chabrol, *Police* di Pialat, *Rendez-vous* di Téchiné, *Le*

pactole di Mocky, *L'eveillé du pont de l'Alma* di Ruiz, *Maine-Océan* di Rozier, *Le soulier de satin* di Oliveira, *La tentation d'Isabelle* di Doillon, *Tangos* di Solanas, *Parking* di Demy.

Goffredo Fofi: *Dieci anni difficili. Capire con il cinema. Parte seconda, 1975-1985*, Firenze, La casa Usher, 1985, in 8°, pp. 264, L. 24.000.

Ancora barricato nella 'vecchia' e amata idea che il cinema debba essere innanzitutto uno strumento di conoscenza, Fofi abbassa leggermente il tono dei suoi interventi, meno diretti e perciò meno 'irritanti' che in passato, anche se capaci di conservare lo stesso taglio iconoclasta, violentemente ostile ai sacrari e ai monumenti di moda, talvolta fin troppo compiaciuto di attraversare all'inverso le correnti.
Dieci anni dopo, le sue critiche registrano il cinema della crisi dei movimenti e della morte delle ideologie attraverso uno sguardo certamente provato dal cambiare dei tempi, ma non per questo meno lucido o meno rigoroso, sempre alla ricerca di una progettualità in cui orientarsi, come testimonia la bella "Lettera aperta ai giovani film-maker" in appendice al volume.

Cesare Zavattini: *Gli altri* (a cura di Pier Luigi Raffaelli), Milano, Bompiani, in 16°, pp. 296, L. 7.000.

Gli 'altri' sono pittori illustri come Filippo De Pisis, attrici famose come Isa Miranda o registi della statura di Blasetti definito da Zavattini «il guerriero che affrontò da solo l'esercito nemico». Ma 'gli altri' sono anche e soprattutto una gran massa di esordienti di cui Zavattini, da sempre innamorato della *naïveté*, scopre il talento e incoraggia l'attività.
Molto varie risultano le destinazioni di questi ritratti abbozzati nell'arco degli ultimi quarant'anni: inaugurazioni di mostre, prefazioni di libri, presentazioni di rassegne, ecc. Pur stretto in simili tracciati, l'intervento zavattiniano è capace di trascendere i canoni della scrittura d'occasione, o i limiti del genere per definizione fatico, tautologico e ufficiale delle descrizioni celebrative. Il tono è scoppiettante, zeppo di tirate 'militanti', di accensioni entusiastiche, in linea con la più originale cifra zavattiniana, quella debordante vitalità che tocca, imbroglia, dilata, esalta tutte le cose. Il modulo del ritratto è definito dall'assenza di moduli, dall'ironia che si prende gioco dell'occasione in cui l'omaggio è calato, dalla disposizione volutamente casuale di una scrittura quasi distratta dai suoi scopi, legata sempre alla rievocazione di un ricordo, alla concretezza di un 'segno', persino al momento della giornata che accompagna lo scrittore al lavoro.

Luigi Allori: *Guida al linguaggio del cinema*, Roma, Editori Riuniti ("Le guide di Paideia"), 1986, in 8°, pp. 174, ill., L. 20.000.

Diretto agli insegnanti e agli operatori educativi, il manuale è strutturato come una guida critica, anziché pratica, al linguaggio del cinema analizzato nel suo divenire storico, in quanto successione di invenzioni tecnico-artistiche che, senza organizzarsi in uno schema grammaticale normativo, sono andate tuttavia a comporre quel corpus di regole, procedimenti e convenzioni su cui si articola l'espressione cinematografica odierna.
Assolvendo al suo intento principalmente pedagogico, Allori propone una tabella di testi base — da *Il bacio* di Edison (1893) a *Salvatore Giuliano* di Rosi (1961) — attraverso i quali è possibile scandire le tappe, identificare i percorsi, fissare i modelli, ricostruire, insomma, la storia del linguaggio cinematografico.

Il giovane cinema veneto: una breccia nel muro della diffidenza

Caro «Bianco e Nero»,
raccogliendo la proposta di Gianni Rondolino, mi permetto di intervenire sulla questione del 'cinema giovane' con alcune considerazioni riguardanti il Veneto. Una premessa e due punti di riferimento. La premessa è che qui più che altrove il cinema è indipendente per necessità e non già per virtù, fuori mercato semplicemente perché il mercato non c'è. I due punti di riferimento — che mi consentono, nonostante la premessa, di intervenire — sono l'esperienza produttiva di Olmi a Bassano (sfociata nella serie televisiva "Di paesi di città") e la prima edizione di "Veneto Film-maker", rassegna di cinema veneto indipendente tenutasi nel gennaio 1986 a Mestre.
Ma procediamo con ordine e cominciamo dalla premessa. Per antica consuetudine, l'industriale che vuol farsi la pubblicità in televisione lo spot va a ordinarselo a Milano. Così come chi vuol fare il mestiere del cinema va a Roma. Quei pochi che restano bussano invano al portone di Palazzo Labia (Sede regionale della Rai), trovandovi una struttura demotivata, culturalmente un po' chiusa e soprattutto senza finanziamenti (produttivamente parlando la Rai di Venezia vale quella di Potenza o Campobasso, alla faccia della *grandeur* di noi veneziani...). I più introdotti qualcosa riescono a combinare, magari in Regione, dove le meraviglie di Strapaese (il dialetto, le tradizioni, le comunità rurali e montane, le ville, i capitelli, i fiumi, le vallate e via celebrando) resistono all'usura del tempo grazie alla venetitudine spiccata dei politici locali.
Stretta nella morsa di contraddizioni croniche e insanabili, la nozione di "cinema giovane indipendente" rischia di essere un *non sense*, una burla, una esagerazione, un'idiozia... Non solo. Nel conto mettiamoci anche che il Veneto — terra fertile di cineamatori (alcuni dei quali a dire il vero molto bravi come il veneziano Frollo, che purtroppo ha smesso da anni di fare cinema, o il trevigiano Cadorin) — stenta a 'realizzare' la differenza che passa fra la vecchia figura del *non professionale* e quella odierna del *film (o video)-maker*. Accade così che, in virtù di un termine in voga, nella categoria dei *film-makers* si ritrovino un po' tutti: attempati superottisti e sperimentali a oltranza, documentaristi *ancien régime* e impiegati con la macchina da presa; talenti autentici accanto a inveterati manieristi. E tutto ciò senza che vi sia la forza d'urto del giovanilismo metropolitano (per la semplice ragione che il Veneto è una 'metropoli diffusa' con una capitale deliberatamente fuori del tempo).
Messa in questi termini, la questione sembra non esistere. E invece, un bel giorno, scopri che alla chetichella, a Bassano, hanno messo su una scuola di cinema, informale finché si vuole ma didatticamente funzionale, e per di più capace di sperimentare concretamente teorie un tempo profetizzate (ma mai realizzate, almeno in Veneto) dal decentramento produttivo della Terza rete Rai. L'esperienza passa per le idee di Olmi e Valmarana, si avvale della collaborazione di 'indipendenti' di provata virtù come Mario Brenta, Augusto Tretti e Markus Imhoof, ma fa soprattutto leva su un gruppo di giovani — alcuni dei quali veneti — che vogliono imparare il mestiere senza passare per l'apprendistato romano. Tante piccole storie di provincia diventano il mosaico a più voci della serie "Di paesi di città", coraggiosamente finanziata dalla prima rete Rai e purtroppo castrata in sede di messa in onda (a mezzanotte, il sabato sera, dopo "Fantastico", vale a dire con probabilità di audience zero).

Traversie di visione a parte, l'esperienza di Bassano dimostra che lontano da Roma è possibile produrre, rinnovando metodi di apprendimento e cercando di affinare le modalità espressive e linguistiche. Pare che l'iniziativa avrà un seguito nell'immediato futuro. Se così sarà, il Veneto non potrà che gioirne, sia pure nell'economia piuttosto autarchica dell'esperienza pilota su modello sostanzialmente olmiano. Vale a dire, di fatto irripetibile.
Sulla scia della folgorazione bassanese, il sondaggio di "Veneto Film-maker", concepito con l'idea di 'identificare' la produzione indipendente espressa nell'ultimo biennio e soprattutto con l'obiettivo di agitare intorno a essa un dibattito di più vasta portata, senza 'colpevolizzare' i registi e piuttosto chiamando in causa l'assenteismo delle istituzioni e il disinteresse della stessa critica militante che, a dispetto della definizione, raramente in provincia esce dal guscio della recensione in terza o quarta battuta.
Dati alla mano, un sommario bilancio: una cinquantina i film iscritti (diversi per genere, formato e supporto; significativamente nessun lungometraggio), tredici quelli selezionati e presentati in pubblico da una commissione che a detta di qualcuno ha avuto il torto di tagliare più teste di Robespierre, a detta di altri si è limitata a constatare scrupolosamente la limitatezza di un panorama che per forza di cose non può dirsi ed essere esaltante. Lusinghiera tuttavia la varietà delle tendenze espresse, in grado di spaziare dal cinema d'animazione (*Un giorno la pace* del vignettista Busan, disegnato — anzi 'graffiato' — direttamente su pellicola) alla fiction di genere (*Amaramara* di Enzo Zamuner, un piccolo thriller ben ritmato), dal pilota televisivo (*La mia vita? Sarebbe un romanzo*... di Sandro Cotugno e Saura Pasquetti) al documentario etnografico (*Di giorno in giorno* di Ivano Cadorin), dalla performance d'artista (*Verticalmente orizzontale*... di Giorgio Spiller) alla video inchiesta (*Manicomi per impazzire* di Enrico Mengotti), dal *pastiche* post-moderno (*Plessi* e *Preview* di Raffaele Boccia) alla sperimentalità poetronica (*Post-narciso* di Piero Olmeda), dalla computer graphic (*Joyce in fabula* di Silvano Onda) al film referenziale e introspettivo (*Tessuti nella memoria* di Maurizio Gioco e *Ritorno al tempio* di Rodolfo Bisatti).
Abbiamo lasciato per ultimo *Cocca di mamma* di Marco Isoli e Agnese Fontana (corto a soggetto in 16 mm, già presente al festival di Torino) perché, risultati qualitativi a parte, nasce dall'unica esperienza veneta forse autenticamente riconducibile al concetto di "cinema giovane indipendente" altrove praticato. Questa esperienza si chiama Fomar, piccola casa di produzione con doppio domicilio — Roma e Verona — formata da un gruppo di giovani veronesi passati per il Centro sperimentale di cinematografia. A "Veneto Film-maker" hanno presentato il prodotto più professionalmente ineccepibile e più sofisticato sul piano concettuale (una rilettura di Ginsberg del tutto avulsa dal contesto beatnik dell'autore), ma all'attivo hanno tante altre cose, a cominciare dalle video pitture di Andrea Marfori per finire con un progetto di film professionale che ha già ottenuto il finanziamento ministeriale previsto dall'articolo 28 della 1213.
Nell'esperienza della Fomar la ricerca linguistica cerca di conciliarsi con quella del budget, senza sposare le cause perse degli esordienti incompresi. La base operativa ce l'hanno a Roma ma il desiderio di mettere radici in Veneto è forte (e proprio in una valle del veronese è ambientato il soggetto del loro prossimo e primo lungometraggio). Il compito che hanno di fronte non è facile. La tradizione vuole i registi veneti scandalosi (Brass, Samperi) o maledetti (Brenta, Da Campo, Tretti, tanto per fare qualche nome).
Quelli della Fomar rivendicano una via di mezzo che potrebbe anche non essere più un'utopia e che, una volta verificata, potrebbe servire più di mille discorsi ad aprire una breccia in un quel muro di diffidenza che sovrasta la produzione cinematografica nel Veneto. Con buona pace di chi sogna in grande e riduce eternamente la partita ai magici esterni di una Venezia sensale del cinema più retrivo.

Roberto Ellero

CRONACHE DEL C.S.C.

Come hanno studiato gli allievi

Le lezioni del primo anno del biennio accademico 1985-87 si sono svolte in momenti e fasi diverse. In un primo momento, gli allievi dei corsi di specializzazione sono stati riuniti in lezioni collettive tendenti, oltre che ad approfondire le informazioni di base su tutte le componenti delle attività audiovisive, a favorire anche l'aggregazione e la conoscenza reciproca dei giovani. Poi i singoli corsi hanno iniziato le lezioni particolareggiate, rivolte allo studio approfondito dei temi specifici. Infine gli allievi di alcuni corsi (regia, ripresa, recitazione) hanno svolto lezioni pratiche in teatro di posa, in studio televisivo e in ambienti dal vero, al fine di prendere gradualmente confidenza con l'uso degli strumenti tecnici da utilizzare nella realizzazione dei prodotti cinematografici e televisivi.

La Fiaf a congresso

Si è svolto a Canberra, nella seconda decade di aprile, il 42° Congresso della Fiaf (Fédération Internationale des Archives du Film) organizzato dal National Film and Sound Archive of Australia. Vi hanno partecipato 37 delle 54 cineteche aderenti alla federazione e 5 dei 22 archivi "osservatori". Nel corso dei lavori sono stati messi a punto i programmi di attività per gli anni venturi, in vista soprattutto delle manifestazioni per il cinquantenario della Fiaf, che avranno luogo a Parigi nel 1987 a cura delle tre cineteche francesi (Cinémathèque de Toulouse, Cinémathèque Française, Cinémathèque Universitaire).
Nell'ambito del congresso si sono svolti due simposi: uno sull'impiego dell'informatica nella catalogazione delle collezioni di film, l'altro sul restauro dei materiali filmici, con la partecipazione di tecnici e specialisti di varie nazionalità.
Il prossimo congresso si terrà nella primavera del 1987 a Berlino Ovest, a cura della Stiftung Deutsche Kinemathek.

I diplomati spiccano il volo

Il Centro di ricerca per la narrativa e il cinema ha fondato ad Agrigento il premio «Il primo volo» riservato a film di neoregisti. Alla prima edizione del concorso, svoltosi a maggio in occasione dell'assegnazione degli "Efebo d'oro", sono stati invitati quattro saggi di giovani diplomati del C.S.C.: *Tu sei differente* di Alberto Taraglio (scritto con Luca Benedetti), *Il sorriso in fondo al mare* di Francesca Pirani, *Berenice* di Juan Manuel Chumilla Carbajosa (scritto con Edi Liccioli), *Incubo* di Antonella Grassi.
Un'apposita giuria ha premiato con l'"Efebo d'argento" il film *Berenice* e con una "Targa d'argento" l'attrice Monica Rametta.
Il presidente e il direttore generale del C.S.C. hanno assistito alla cerimonia della premiazione compiacendosi con gli organizzatori per l'iniziativa. Era presente, fra gli altri, Manuel Puig, lo scrittore argentino dal cui romanzo *Il bacio della donna-ragno* è stato tratto il film di Hector Babenco che ha vinto l'"Efebo d'oro"». Anche Manuel Puig è stato allievo del C.S.C., negli anni cinquanta.

NOTIZIE

Il "Premio Segnocinema" di un milione di lire per il miglior saggio inedito sui problemi della lettura e della critica del film è stato indetto dall'omonima rivista. I testi, che dovranno pervenire alla redazione entro il 31 agosto 1986, devono svolgere temi di carattere storico, estetico o teorico relativi ad autori, generi, film o stili del cinema dell'ultimo decennio. Per informazioni: Segnocinema, via G. Prati 34, 36100 Vicenza.

The London International Film School, per festeggiare il trentesimo anno di attività organizza una riunione internazionale degli ex studenti ed ex membri dello staff. Perciò fa appello ai suoi ex studenti e a quelli delle due scuole che l'hanno preceduta, la London School of Film Technique e la London Film School, affinché si mettano in contatto con l'istituto. The London International Film School, 24 Shelton Street, London WC2H 9HP. Tel. 01-8369642, 2400168.

Assegnato il premio "Ludovico Zorzi" 1986, all'unanimità, alla tesi di laurea *Notizie di feste e spettacoli nei diari di Marin Sanudo* (1496-1533) di Gabriella Gori, discussa all'Università di Firenze, «per il rigore scientifico nel riscontro delle fonti, nella loro edizione e nel commento condotto secondo la lezione di metodo storico-filologico che fu propria di Ludovico Zorzi». La giuria ha segnalato inoltre la tesi *L'altro teatro a Venezia dal 1890 al 1915* di Albano Trevisan, discussa all'Università di Bologna, Dams. Per le opere dedicate al cinema, la giuria segnala la tesi *Le regie cinematografiche di Eduardo De Filippo* di Ofelia Francesca Patti, discussa all'Università di Pisa.

Il Museo nazionale del cinema di Torino, chiuso da un paio d'anni per l'insufficienza delle condizioni di sicurezza, avrà la nuova e definitiva sede nel Palazzo degli stemmi del capoluogo piemontese. Sponsorizzato dalla Cassa di risparmio di Torino, il progetto prevede la creazione di una vera e propria cittadella del cinema e della televisione. Nel Palazzo degli stemmi saranno infatti concentrate, oltre al Museo del cinema, anche le sedi del Festival cinema giovani, del Festival del cinema sportivo, del Movie club, dell'Aiace, dell'Archivio nazionale storico della Resistenza, e del Museo della radio e delle telecomunicazioni.

"C'era una volta Angelo Musco", la manifestazione promossa in gennaio dal Comune di Messina, ha offerto una mostra sulla vita e sull'attività del grande attore comico e la proiezione di dieci film interpretati da Musco. A corredo, un catalogo con saggi critici.

Un festival cinematografico dedicato a Venezia si è tenuto a Parigi dal 19 febbraio al 4 marzo. Vi ha contribuito, fra gli altri, anche la Cineteca nazionale del Centro sperimentale di cinematografia. I trentasei film presentati riguardavano in particolare l'opera di Francesco Pasinetti e della sua scuola, l'immagine di Venezia nel cinema italiano e straniero, e l'immaginario cinematografico di Hugo Pratt che nel cinema ha trovato motivi e riferimenti per i suoi fumetti.

Una videorassegna premio "Genie 1986" si è tenuta a Roma dal 3 al 12 marzo su iniziativa del Centro culturale canadese in collaborazione con Filmstudio 80. Sono stati presentati cinque film canadesi già selezionati per il premio "Genie 1986".

"L'osservatorio dello spettacolo", è stato costituito il 4 marzo dal ministro del turismo e spettacolo. È un centro studi che funziona nell'ambito dell'ufficio studi e programmazioni del ministero e ha il compito di raccogliere, aggiornare ed elaborare date e nôtizie in tema di spettacolo.

Per ricordare Luchino Visconti, nel decimo anniversario della morte, il Sindacato nazionale critici cinematografici ha organizzato, il 17 marzo, un incontro al cineclub Il Labirinto. Giulio Cesare Castello, Fedele D'Amico, Gianni Rondolino e Aggeo Savioli hanno ripercorso con le loro relazioni l'attività artistica del regista nel cinema e nel teatro.

Una retrospettiva di Renato Castellani è stata presentata a Sanremo nell'ambito della 29ª Mostra internazionale del film d'autore, che si è tenuta dal 21 al 26 marzo e la cui giuria era presieduta da Guido Cincotti. Corrado Terzi ha commemorato il regista recentemente scomparso.

"Metropolis, un film di Fritz Lang - Immagini di una regia" è la mostra fotografica allestita a Torino dal 2 aprile al 4 maggio, frutto della collaborazione tra la Biennale fotografia e il Centre nationale de la photographie. Le foto, scattate da Horst von Harbou, cognato di Lang, provengono dall'archivio personale che il regista donò alla Cinémathèque Française tra il 1959 e il 1962. La mostra comprendeva 83 foto di ripresa scattate dallo stesso asse della cinepresa, con 13 cartelle di testo per seguire lo svolgimento del film; 24 foto di ripresa montate in parallelo con altrettante foto di set, per mostrare la preparazione e i retroscena delle sequenze; 10 foto di scene mai montate, con un testo di Bernard Eisenschitz.

"Il diritto d'autore cinematografico e audiovisivo in Francia e in Italia" è il tema del dibattito che si è svolto a Roma il 3 aprile, promosso dall'Istituto giuridico dello spettacolo e dell'informazione.

La Settimana del cinema francese, organizzata ad Aosta, dal 12 al 21 aprile, dall'assessorato regionale alla pubblica istruzione con l'intento di gettare uno sguardo sulla produzione degli anni '80, ha offerto 19 film, molti dei quali inediti per l'Italia, e una tavola rotonda sul tema "Il cinema francese degli anni '80: produzione, regia, distribuzione".

La Settimana "Ragazzi & Cinema", organizzata a Firenze, dal 13 al 20 aprile, dall'Acec/Stas e dall'Ancci Toscana, ha offerto proiezioni di film, uno spettacolo con lanterne magiche e lastre originali del '700/'800; un incontro di ricerca e studio in collaborazione con genitori, educatori, insegnanti; una tavola rotonda sull'incidenza dell'attività degli enti pubblici sul problema del rapporto ragazzi/cinema; e una conferenza sul tema "Mass media ed età evolutiva: integrazione pedagogica o intromissione totalizzante"?

Tesi di laurea in materie cinematografiche discusse nelle università italiane

Continuiamo la pubblicazione dei titoli delle tesi di laurea sul cinema, la tv e gli audiovisivi in generale discusse nelle università italiane (vedi i numeri 2, 3 e 4/1985 e il n. 1/1986).

Giancarlo Di Giovine: *Clemente Fracassi: direttore di produzione, regista, organizzatore.* Relatore: Antonio Costa. Correlatore: L. Quaresima. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia, Dams. 1986.

Enzo N. Terzano: *Per un'interpretazione cinematografica del futurismo in Italia.* Relatore: Antonio Costa. Correlatore: D. Borzacchini. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia, Dams. 1986.

Eleonora Terlizzi: *"The Big Sleep" da R. Chandler a H. Howks. Studio di alcune componenti strutturali, espressive e stilistiche del testo tra narrativa e cinema.* Relatore: Antonio Costa. Correlatore: G. Manetti. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia, Dams. 1986.

Elfreide Reiter: *Il nuovo cinema austriaco (1975-85).* Relatore: Antonio Costa. Correlatore: Leonardo Quaresima. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia, Dams. 1986.

"Lo schermo negato", una politica per il cinema di qualità è il tema della tavola rotonda che si è tenuta a Pordenone il 14 aprile, promossa da Cinemazero e dal Sindacato nazionale critici cinematografici italiani per discutere le condizioni di grande precarietà in cui operano i cineclub.

La Settimana del cinema italiano a Madrid ha offerto dal 14 al 20 aprile ventuno film, incontri con la stampa della delegazione italiana (quaranta persone fra attori, attrici, registi, produttori ed esponenti del mondo imprenditoriale) e una riunione della commissione mista cinematografica italo-spagnola.

La Rassegna del cinema cinese degli anni '80, organizzata a Roma, dal 14 al 23 aprile, dall'Ente dello spettacolo in collaborazione con l'ambasciata della Repubblica Popolare di Cina, ha presentato per la prima volta in Italia quindici film prodotti negli ultimi cinque anni.

Interscientia '86, incontro tra scienza, cinema e televisione, svoltosi a Milano il 17 e 18 aprile, ha avuto come tema "Il ruolo dei media nella diffusione dell'educazione informatica".

"Local Heroes", registi e scrittori nel cinema britannico degli anni '80, la rassegna organizzata a Milano, dal 21 al 30 aprile, dal Comune in collaborazione con il Citizen Kane's Club, comprendeva 16 film inediti in lingua originale.

"Il cinema tedesco classico: dall'espressionismo al sonoro, 1913-1933" è la vasta retrospettiva organizzata a Roma, dal 22 aprile al 2 maggio, dal Goethe Institut. Con 32 lungometraggi e alcuni cortometraggi si è voluto documentare il periodo d'oro del cinema tedesco, dalle origini all'avvento del nazionalsocialismo. Le opere sono state scelte con il criterio di evidenziare i protagonisti di una stagione cinematografica, cioè i maestri e le star, e di mettere in luce i movimenti e le tendenze artistiche che più contraddistinsero l'epoca (espressionismo, kammerspiel, nuova oggettività, cinema sperimentale-assoluto, cinema proletario).

"Cinema italiano d'oggi", la rassegna di Tokyo che, inaugurata il 22 aprile, si protrarrà fino al giugno 1987, con una serie di proiezioni concentrate nell'ultima decade di ogni mese, ha in programma 48 film di diciotto autori, scelti fra quelli inediti per il Giappone. Ideata dall'Istituto italiano di cultura a Tokyo, e con la collaborazione della Cineteca comunale di Bologna, la rassegna comprende dieci mini-personali di quattro film ciascuna, riservate agli autori più significativi degli ultimi venticinque anni, e una miscellanea di otto pellicole di altrettanti registi.

Il Consiglio nazionale dello spettacolo si è insediato il 23 aprile a Roma. L'organismo, previsto dalla nuova legge per elaborare le proposte e formulare il programma triennale di sostegno e

incentivazione finanziaria per le attività dello spettacolo, è composto da 57 membri in rappresentanza dei ministeri e delle organizzazioni professionali, culturali e sindacali.

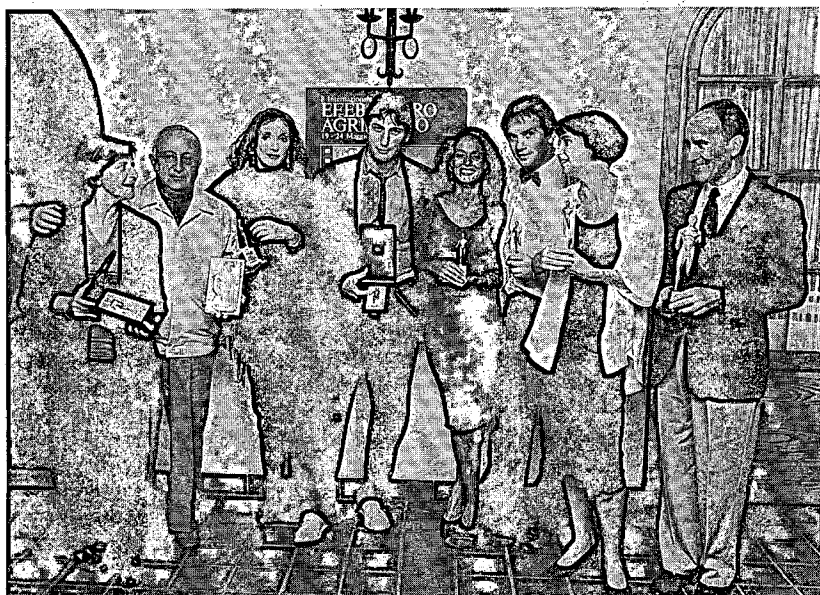
"Lo spettacolo: spazi nuovi per le Province", convegno organizzato a Roma il 24 aprile dall'Unione delle Province d'Italia, ha sottolineato l'importanza di attribuire un ruolo specifico alla Provincia, rispetto alla Regione e al Comune, nell'ambito delle leggi 'figlie' della legge Lagorio per lo spettacolo.

La Rassegna nazionale del cinema della scuola ha tenuto la quinta edizione a Pesaro dal 24 al 27 aprile. Vi hanno concorso sessantasette opere, girate in super8 o in elettronica, di altrettante scuole elementari, medie e medie superiori.

Le "Giornate professionali di cinema" hanno tenuto una speciale edizione il 6 e 7 maggio a Rimini nell'ambito del primo Magis. Due i temi del convegno: "Come rivitalizzare il mercato cinematografico", "Come potenziare le strutture di mercato".

"Velocittà-cinema e futurismo", la rassegna organizzata a Venezia, dal 6 al 10 maggio, nell'ambito delle manifestazioni collaterali alla mostra "Futurismo e futuristi", ha presentato una quarantina di film, molti dei quali rari.

La Rassegna europea audiovisivi e scuola, che ha tenuto la 3ª edizione a Mondavio dal 7 al 10 maggio, ha presentato in concorso circa duecento opere filmiche, girate quasi tutte in elettronica, ha affrontato con un convegno, una tavola rotonda e dibattiti il problema dell'educazione ai linguaggi dell'immagine e del suono nei nuovi programmi della scuola elementare, e ha dibattuto sul tema della formazione e dell'aggiornamento a distanza mediante i mezzi audiovisivi e informatici.

"Videocolto", immagini e conoscenza, si è svolta a Cattolica (FO) dal 28 al 31 maggio. Organizzata dalla Biblioteca comunale, la manifestazione era dedicata ai video scientifici, didattici e culturali prodotti in Italia da organismi pubblici e privati e ai problemi connessi alla loro raccolta, conservazione e impiego in strutture formative, informative e culturali.

Agrigento. "Efebo d'oro" 1986.
Da destra, Manuel Puig, allievo del C.S.C. negli anni cinquanta, Monica Rametta, diplomata in recitazione dal C.S.C. nel 1985; Massimo Belli; Sonia Braga; Juan Manuel Chumilla Carbajosa, diplomato in regia dal C.S.C. nel 1985, vincitore dell'"Efebo d'argento" 1986 col cortometraggio *Berenice*, Marina Malfatti; Giancarlo Cobelli; Liliana Rotondo (Foto di A. Pitrone).

SUMMARY

"The Blind Director" by Alexander Kluge

"The Blind Director", the last episode of *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* (literal translation: The Attack of the Present on the Rest of Time, 1985) by Alexander Kluge is not simply the reflection of an auteur on the profession of the director and his existential problems, but also a philosophical contribution concerning the destiny of the mode of seeing things in an age in which images have been enormously inflated. Blindness is necessary to restore vision. Kluge has taken it for granted that the process of technological (and military) development is destroying, through the new media, the bases for looking. Extreme evils call for extreme remedies: the modern iconoclast has grown blind. Wath is more, blindness is the prerequisite to becoming iconoclasts once more. Built around a series of paradoxes and comic-grottesque situations, the episode illustrates the method Kluge follows, influenced by literature: the context does not grow of the images, but out of the contrast of images. More important than the mere reproduction of images is their underlying idea, their guiding idea. In short, he has abandoned the hypothesis of a naturalistic reflection of reality for a utopian and mythical conception of art.

When the Actor Became A Start

In the earliest period of Italian cinema, roughly until World War I, the role of the actor evolved from that of a marginal figure in the film industry to that of a star. The story of this evolution is one of the progressive emancipation of the actor from the other duties and tasks necessary to realize a film. It is also a story of the legitimation of this now definite duty, that of a diva, within the production system. The actor becomes a star not only when he dedicates himself exclusively to his work as a performer, avoiding any connection with the drafting of the subject and the preparation of the mis-en-scene, but also, and particularly, when his services are evaluated on a par with those of others — the technician, the cameraman and the director. The differentiation of the actor's profession is subordinate to the broader distribution of tasks among individuals that occurs as a consequence of the film industry's production and technological development and of the necessity to produce systematically. To comprehend the phenomenon of the star system one must consider the growing significance of the role of the actor compared to that of the director, the screenwriter and the cameraman. In the first years of Italian cinema the star system was not limited to the most apparent aspects of the phenomenon: the private life of the actor, current trends, contract and pay disputes and gossip. It also extended to vital points of the film industry, guiding production company policy and distribution system management.

The Fantastic Itinerary of an Indefatigable Voyager

Youth, lovers, the sweet fever of an age that quickly fades. These are the themes which, in different keys, Renato Castellani explored with greatest constancy and success (*Sotto il sole di Roma, Primavera, Due soldi di speranza, Giulietta e Romeo, I sogni nel cassetto, Il brigante*). He was a reserved, isolated auteur who shunned any type of message and kept his distance from schools, movements and trends. He disdained politics. He was a solitary figure, but one who plunged headlong into cinema, devoting himself to writing subjects, treatments, screenplays, to taking notes and to inspecting locations as orderly and as precisely as an accountant. He was stubborn and tough but quick to discern the moods and willingness of producers.

The Journal «Screen» and the British Situation

The Journal «Screen» provides precious information on themes, areas of research and points of view according to which British studies are proceeding in the eighties. The author's premise is that this research is projected outward; in other words, it is a mode of conceiving cinema that does not forsake determining precise influences on creating cinema. The author affirms that, in regard to approaches, the historical and methodological points of view coexist in the British sphere. He points out their occurences referring to articles closely connected to this type of thought, and observes that the methodological plane reflects the contributions of cinema semeiology. Despite individual variations, British theory moves on a level closely related to that of French and Italian theory. The author then takes up a number of theoretical issues (narration, acting, soundtrack) that had long remained outside current debate but give, instead, the impression of opening new paths.

From the Crisis of Europe to the Europe of the Mass Media

The political unity of Europe exists only on paper. The Common Market was founded over 30 years ago; it became the European Economic Community and its internal market is still inoperative. The fault lies with special interests, with obstructive barriers and structures. Chiefly, it is the fault of cultural frontiers. Public opinion has not yet matured a specific awareness of European unity. This shortcoming is due to the fact that the individual nations are unaware of the level of decay in which they are vegetating, of the decline they are experiencing. There is only one means to create a European conscience: to establish a European television that overcomes geopolitical boundaries via satellite and language barriers via multilingual soundtracks. Countless problems are involved and television risks becoming a fetish.

The "Palm", Tarkovski and Us

Director of photography Tonino Delli Colli recounts his experience as a member of the jury at the 39th Cannes Film Festival. Here the difference between art cinema and commercial cinema is tangible to such an extent that it would be feasible to divide the films into two distinct sections. The jury — with exceptions — tends to be on the side of the film industry: theoretically speaking, all the members of the jury would have liked Tarkovski's *Offret* to win since this is a film which is destined to take its place in the history of the cinema. Yet Joffé's *The Mission* took the prize. This, too, is a film which has many merits — its greatest being its very high cost. The awards to actors and actresses are those which cause the biggest problems: the necessity of not over-rewarding this or that country, the compromises, the misunderstandigs. The level of the photography is on the whole good. The splendid, risky, daring exposure of Nykvist's photography for *Offret*; excellent that of Roger Pratt for *Mona Lisa*.

Czechoslovakian Cinema in the 1980s between 'Normalization' and Entertainment

The Czechoslovakian cinema week held in April in some Italian cities gives the author the opportunity to comment on a cinematography that after the events in Prague in 1968 had all but disappeared. The result is a cinema of transparent linguistic and narrative solidity and of appreciable versatility, a cinema which tends to link cinematographic research at international level with the specific requirements and institutional control it has been subjected to since 1968, a cinema in which the representation of difficulties, hopes, scepticism and desperation is entrusted to allusive and indirect methods.

BIANCO E NERO: GLI ARRETRATI

Fascicolo n. 1/1983

SAGGI: *La formazione artistica degli attori del cinema muto italiano. - Matuszewski e Marinescu: due pionieri del cinema. - La figurazione nel cinema americano, tra fotografia e arte. - La sala cinematografica come dispositivo spettacolare. - Movimenti oculari e percezione di sequenze filmiche.* — NOTE: *Freedonia: indagini sul territorio. - Il cinema armeno. - C'era una volta la Warner.* — CORSIVI: *Il nuovo Istituto Luce. - Il lungo sonno del cortometraggio.* — FILM: *La notte di San Lorenzo. - Identificazione di una donna.*

Fascicolo n. 2/1983

SAGGI: *L'Italia di Zavattini. - Appunti di lavoro per un saggio su Zavattini. - Nel '38, Zavattini (per caso). - "Miracolo a Milano", sceneggiatura desunta dalla moviola. - Per una filmografia di Cesare Zavattini. - Appunti per una bibliografia su Cesare Zavattini.*

Fascicolo n. 3/1983

SAGGI: *Quando Zurlini parlava di/su Valerio Zurlini. - Il 'modello' Spielberg-Lucas:reinventare il cinema. - Hong Kong: introduzione ai 'generi'. - Dal salotto al soviet: il cinema russo prerivoluzionario. - Pasolini e la dialettica dell'irrealizzabile. - Come e perché l'obiettivo cinematografico.*

Fascicolo n. 4/1983

SAGGI: *Gli anni della Cines. Inediti dai "Taccuini". - Nota frammentaria ai Cines graffiti di Emilio Cecchi. - Jean Grémillon 'l'uomo-tramite' tra due epoche del cinema francese. - I trent'anni di Elio Petri. - Il cinema ritrovato di Mikio Naruse.* — NOTE: *Identificazione di un autore: Michelangelo Antonioni.* — FILM: *E la nave va. - Prénom Carmen. - Nostalghia. - Die macht der Gefühle.* — I FILM DELLA CINETECA: *"Christus" di Giulio Antamoro.*

Fascicolo n. 1/1984

SAGGI: *Al cinema con Mario Pannunzio. - Peter Kubelka, scultore del tempo. - Cinema e tv fra teoria e didattica. - Pubblicità d'autore ovvero Ulisse e l'Ombra.* — NOTE: *Catania: l'Europa tenta di serrare le file. - Sorrento: il rischio ha pagato. - Hollywood verso la televisione nell'America degli anni '50.* – CORSIVI: *Renato Castellani: regista 'inattuale'?* - FILM: *Fanny e Alexander.*

Fascicolo n. 2/1984

SAGGI: *Franco Solinas: il rigore dell'impegno. - La bella addormentata in camicia nera (La musica per film in Italia durante il fascismo, 1930-1944). - I 'nuovi' tedeschi fra mercato e cultura.* — CORSIVI: *Kaljo Kiisk, una voce dell'Estonia. - La famiglia, un cinedilemma.* — NOTE: *Genova: il cinema da rianimare. — FILM: Ballando ballando. - Furyo. - Tradimenti.* — CINETECA: *"Porto" di Amleto Palermi.*

Fascicolo n. 3/1984

SAGGI: DOSSIER BUÑUEL: *Gli anagrammi del corpo di Luis Buñuel; Quei pallidi oggetti del desiderio. - Franco Rossi: una biografia critica. - L'uomo, la natura, la patria nel cinema estone (1912-1947).* — CORSIVI: *Cannes 84: i margini stretti del cinema. - Suzuki e Kinoshita, le 'rivelazioni' di Pesaro.* — NOTE: *Chianciano: il telefilm europeo affila le armi.* — FILM: *Enrico IV.* — CINETECA: *"Jocelyn" di Léon Poirier.*

Fascicolo n. 4/1984

VENEZIA '84: *Perché abbiamo premiato Zanussi. - "Heimat": il film-evento. - "Oltre le sbarre": con provocazione.* - *ITALIANI IN MOSTRA: "Kaos": la svolta dei Taviani; "Carmen": il filologo Rosi; "C'era una volta in America": Leone e la memoria; "Il futuro è donna": quando Ferreri inciampa; Avati, Comencini, Festa Campanile, Ledda, Risi, Squitieri, Vancini: sette storie di ieri; Sezione tv: frammenti di mercato.* — SAGGI: *Il cinema delle origini in Sicilia. - Vedere, ascoltare: dalla storia alla preistoria.* — CORSIVI: *La riscoperta del bianco e nero.* — NOTE: *Urbino: l'incertezza del testo.* — CINETECA: *"Terra di nessuno" di Mario Baffico.*

Fascicolo n. 1/1985

SAGGI: DOSSIER EDGAR REITZ: *Sedici ore di rabbia; Alla ricerca delle radici. - Ricordando Truffaut: - "La decisione di Isa"*, (con una lettera inedita di Truffaut a Rossellini). — CORSIVI: *Emilio Cecchi e il cinema: il dibattito continua. - Rivedendo "San Francisco".* — NOTE: *Pordenone: le profezie di Thomas H. Ince. - Dreyer a Verona. - Città della Pieve e Torino: il cinema italiano cerca i giovani.* — FILM: *Una domenica in campagna. - Metropolis. - Maria's Lovers. - Passion. - Benvenuta. - Broadway Danny Rose. — CINETECA: "Giuliano l'Apostata" di Ugo Falena.*

Fascicolo n. 2/1985

SAGGI: *Al C.S.C. con Umberto Barbaro. - La storiografia italiana: problemi e prospettive. - L'ultimo Coppola ovvero la rifondazione della realtà.* — CORSIVI: *I documentari di Zurlini.* — NOTE: *Berlino a confronto col passato.* — MILLESCHERMI: *I programmi multimediali e educativi.* — FILM: *Il giardino delle illusioni. - Urla del silenzio. - Amadeus. - Paris, Texas.* — CINETECA: *L'"Inferno" della Milano-Films.*

Fascicolo n. 3/1985

SAGGI: *Pasolini fra cinema e pittura. - 'Il chiodo', l'episodio di "Kaos" che non abbiamo girato. - Michelangelo Antonioni critico cinematografico (1935-1949).* — CORSIVI: *Appunti per una teoria del fantastico.* — NOTE: *Sulla strada di Cannes. - Annecy: animati da gran voglia di ridere.* — MILLESCHERMI: *Il cinema scientifico.* — FILM: *La rosa purpurea del Cairo. - Another Country. - Another Time, Another Place. - Segreti segreti.* — CINETECA: *La "Passione" Pathé (1907).*

Fascicolo n. 4/1985

VENEZIA '85: *Perché abbiamo premiato Agnès Varda. "Senza tetto né legge": Agnès Varda e l'idea di libertà. - "Tangos. El exilio de Gardel": un musical antiparassitario. - "The Lightship": quando la nave non va. - "Dust": Marion Hänsel fra Edipo e Sudafrica. - "Yesterday": Piwowarski e il messaggio normalizzato. - "Le soulier de satin": De Oliveira e l'esprit du théâtre. - "Prizzi's Honor": divertirsi all'antica. - Italiani in Mostra. - Attori senza trionfo.* — SAGGI: *Peter Weir e il vuoto della ragione. - Il cinema italiano dopo la crisi.* — CORSIVI: *Taccuino indiano.* — LE TEORICHE CINEMATOGRAFICHE: *Lo scenario francese.* — NOTE: *Urbino: il luogo dello spettacolo.* — MILLESCHERMI: *Appunti sul cinema industriale.*

Fascicolo n. 1/1986

SAGGI: *Rapporto confidenziale su Orson Welles e la critica italiana. - Il mercato audiovisivo internazionale fra economia e cultura,* — CORSIVI: *La luce aristocratica di una proletaria indomita. - Le fortune presunte del cinema italiano in Francia.* — NOTE: *Pordenone: quando si rideva in silenzio. - Il videodisco interattivo.* - MILLESCHERMI: *Cinema per ragazzi: un falso problema?* — FILM: *Ginger e Fred. - Ran. - Speriamo che sia femmina. - La messa è finita. - Maccheroni.*

BIANCO E NERO: DOVE TROVARLO

«Bianco e Nero» viene distribuito nelle seguenti librerie:

Val d'Aosta

AOSTA: Minerva

Piemonte

ALBA: Gutenberg, Marchisio
ASTI: Il Punto
BIELLA: Del Viale, Giovannacci
BRA: Crocicchio
MONCALIERI: Arco
OMEGNA: Il Punto
TORINO: Agorà, Artemide, Book Store, Campus, Celid, Claudiana, Comunardi, Coop. di cultura don Milani, Facoltà Umanistiche, Feltrinelli, Gulliver, Hobby Libri, Noce.

Lombardia

BERGAMO: Bergamo Libri, Seghezzi
BRESCIA: Raccagni
BRUNELLO: Veroni
CAPRIOLO: Muratori
CASALMAGGIORE: Boni
CREMA: Dornetti
CREMONA: La Rateale
FIORENZUOLA D'ARDA: La Libreria
INTRA-VERBANIA: Alberti
LEGNANO: Coop. Libraria Popolare
MANTOVA: Luxembourg, Nicolini
MILANO: Clued, Corsia San Carlo, Del Corso, Dello Spettacolo, Nuove didattiche, Perego, Pop, Sapere
MORTARA: Mirella
PAVIA: L'Incontro, Ticinum

Trentino-Alto Adige

BOLZANO: Europa, Firenze
PERGINE VALSUGANA: Athena
RIVA DEL GARDA: Tomasoni
S. MARTINO DI CASTROZZA: Fincato

Veneto

BASSANO DEL GRAPPA: La Bassanese
CITTADELLA: Bottega del Libro
CORTINA D'AMPEZZO: Lutteri
CONEGLIANO: Canova
MESTRE-VENEZIA: Don Chisciotte
ODERZO: Becco Giallo
PADOVA: Coop. Libreria Calusca 3, Feltrinelli
SAN BONIFACIO: La Piramide
THIENE: Leoni
VENEZIA: Il Fontego, SS. Giovanni e Paolo
VERONA: Comboniana
VICENZA: Traverso

Friuli-Venezia Giulia

GRADO: Pitacco
MONFALCONE: Rinascita
PORDENONE: Al Segno, Cinzia
SACILE: Bonas
S. VITO AL TAGLIAMENTO: Regondi
TRIESTE: Tergeste, Morgana
UDINE: Coop. Libr. Borgo Aquileia, Tarantola

Liguria

ALASSIO: Pozzi
ALBENGA: Atena, S. Michele
CHIAVARI: Fenice
GENOVA: Athena-Feltrinelli, Degli Studi, Di Stefano (p.za Fontana Marose), Di Stefano (via Roccatagliata Ceccardi), Fiera del Libro, Sileno, Vallardi
NOVI LIGURE: Aldus
RAPALLO: Fiera del Libro
RECCO: Esplorazione
SAMPIERDARENA-GENOVA: Roncallo
SANREMO: Piccola Libreria, Sanremo Libri
SAVONA: Moneta

Emilia-Romagna

ARGENTA: Cavalieri
BOLOGNA: Bolognina, Emmequattro, Feltrinelli, Minerva, Novissima, Parolini
CARPI: Rinascita
CESENA: Bettini (via B. Croce), Bettini (via Vescovado)
FAENZA: Incontro
FERRARA: Spazio Libri
FORLÌ: Cappelli, Edimax
IMOLA: La Fenice, Tabanelli
LUGO: Alfabeta
MODENA: Zanfi
PARMA: Bottega del Libro, Feltrinelli, La Bancarella, Pellacini
RAVENNA: Rinascita, Stelle e Strisce
REGGIO EMILIA: Libreria del Teatro, Marcel Proust, Nuova Libreria Rinascita, Vecchia Reggio
RIMINI: Jaca Book, La Moderna
S. POLO D'ENZA: 2000

Toscana

AREZZO: Pellegrini
EMPOLI: Rinascita
FIRENZE: Alfani, Editrice Fiorentina, Le Monnier, Rinascita, Salimbeni, Seeber
LIVORNO: Belforte, Fiorenza
LUCCA: Baroni, Massoni, Nuova Libreria, S. Giusto
MASSA: Mondoperaio
PISA: Feltrinelli, Goliardica, Internazionale Vallerini, Mondadori
PISTOIA: Libreria dello Studente, S. Biagio
PONTEDERA: Carrara
SESTO FIORENTINO: Rinascita
SIENA: Feltrinelli
VIAREGGIO: Galleria del Libro, Lungomare, Nuova Vela

Marche

ANCONA: Fagnani
ASCOLI PICENO: Rinascita
CANDIA-ANCONA: Fornasiero
CIVITANOVA MARCHE: Rinascita
FABRIANO: Babele
MACERATA: Piaggia
OSIMO: Colonnelli
PESARO: Campus
RECANATI: Dell'Incontro
S. BENEDETTO DEL TRONTO: La Bibliofila
SENIGALLIA: Sapere Nuovo
URBINO: Goliardica

Umbria

PERUGIA: L'Altra, Simonelli

Lazio

ROMA: Adria, Arde, Comed, Diffus. Edit. Romana, E.L., Eritrea, Europa, Feltrinelli (via del Babuino), Feltrinelli (via Orlando), Gremese, Librars et Antiquaria, Lungaretta, Messaggerie Libri, Micheletti, Paesi Nuovi, Renzi, Rinascita, Spazio Comune, Tombolini, Uscita

Molise

ISERNIA: Patriarca

Campania

AMALFI: Savo
AVELLINO: Book Show, Petrozziello
CASERTA: Cenacolo, Croce
CASORIA: Nuova Edigross
CAVA DEI TIRRENI: Rondinella
NAPOLI: Dante e Descartes, Deperro, Guida (via Merliani), Guida (p.za S. Domenico Maggiore), Il Punto, Il Segnalibro, Internazionale Guida, L'Internazionale, Loffredo Luigi, Marotta, Minerva
SALERNO: Internazionale

Puglia

BARI: Cide

Calabria

LAMEZIA TERME: Sagio Libri, Tavalla

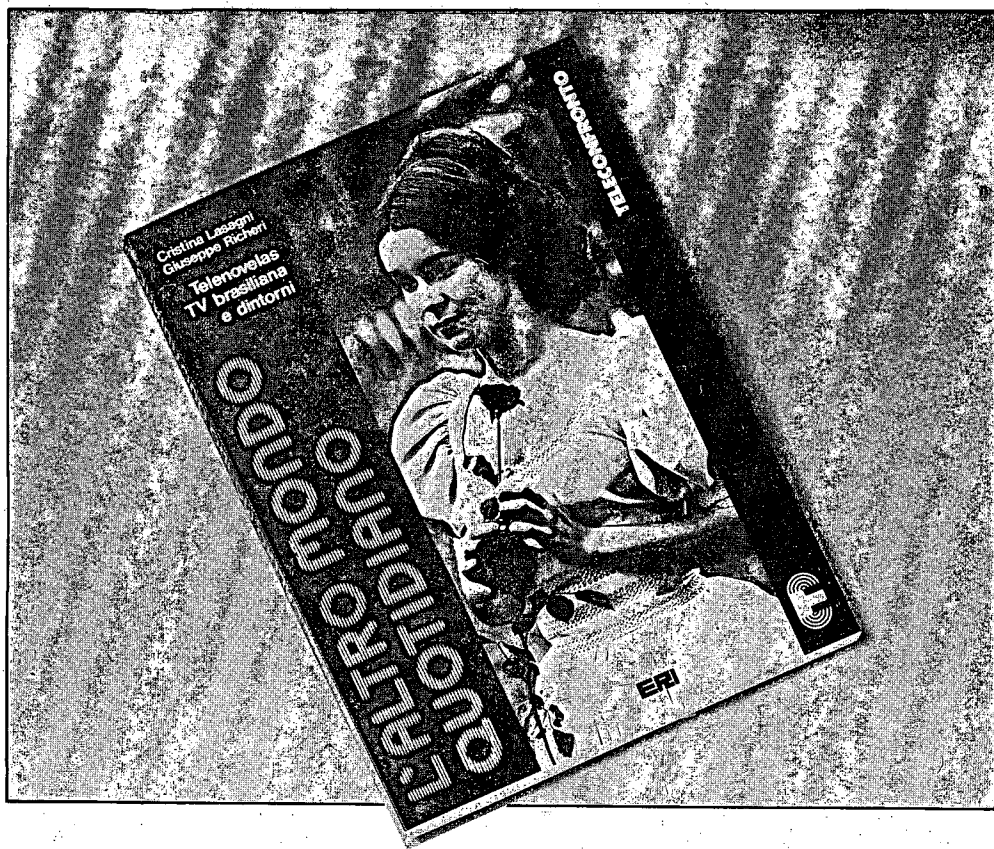
Sicilia

CALTANISSETTA: Paolo Sciascia
CATANIA: Bonaccorso, Centro culturale Cavallotti, Culc, Dal Libraio, Giannotto, La Cultura, Lapaglia, Tuttolibri
GIARRE: La Senorita
MESSINA: Hobelix, Ospe
PALERMO: Dante, Feltrinelli, Flaccovio, Il Libraio, La Nuova Presenza, Libreria dell'Universitario, Mercurio
SIRACUSA: Il Libraio

Sardegna

CAGLIARI: Didattica Libri

CRISTINA LASAGNI
GIUSEPPE RICHERI

L'ALTRO MONDO QUOTIDIANO

In un libro di «Teleconfronto»
la storia sconosciuta
di una televisione emergente.

128 pagine, L. 18.000

Edizioni Rai

LE PUBBLICAZIONI DEL C.S.C.

Sono ancora disponibili presso la Biblioteca del Centro sperimentale di cinematografia le seguenti pubblicazioni, al prezzo (IVA inclusa) indicato a fianco di ciascuna:

FILMLEXICON DEGLI AUTORI E DELLE OPERE, 9 voll., L. 321.000

ANTOLOGIA DI «BIANCO E NERO» 1937-1943, 5 voll. (in 6 tomi), L. 100.000

STUDI MONOGRAFICI DI «BIANCO E NERO»:

1) Piero Montani: *I formalisti, Ejzenštejn inedito*, L. 10.000
2) Franco Ferrini: *L'antiwestern e il caso Leone*, L. 10.000
3) Aldo Grasso: *L'irrealismo socialista*, L. 12.000
4) Furio Colombo: *Cinema e televisione dell'ultima America*, L. 10.000
5) Giorgio Braga: *Cinema e scienze dell'uomo*, L. 12.000
6) Bianca Pividori: *Critica italiana - Primo tempo, 1926-1934*, L. 15.000
7) Mario Bernardo: *Tecnica moribonda, costi, idee, polemiche*, L. 10.000
8) Giovanni Bechelloni, Franco Rositi: *Intellettuali e industria culturale*, L. 12.000
9) Tito Perlini: *Scuola di Francoforte, industria cultura e spettacolo*, L. 15.000
10) Franco Ferrini: *I generi classici del cinema americano*, L. 10.000
11) Cinzia Bellumori: *Le donne del cinema contro questo cinema*, L. 12.000
12) Giorgio Tinazzi: *Strutturalismo e critica del film*, L. 15.000
13) Gian Carlo Ferretti: *Per chi si scrive, per chi si gira*, L. 10.000
14) Alberto Farassino: *Il cinema francese dopo il maggio '68*, L. 15.000
15) Faliero Rosati: *1968-1972 Esperienze di cinema militante*, L. 12.000
16) Maurizio Grande: *Carmelo Bene, il circuito barocco*, L. 12.000
17) Massimo Bacigalupo: *Il film sperimentale*, L. 12.000
18) Franco Mariotti: *La nuova biennale, manifestazioni '74*, L. 12.000
19) Dante Cappelletti: *Canzonissima '71*, L. 10.000
20) Francesco Bolzoni: *Il laboratorio ungherese*, L. 12.000
21) Guido Cincotti: *Pastrone e Griffith, l'ipotesi e la storia*, L. 15.000
22) Orio Caldiron: *Vittorio De Sica*, L. 15.000
23) Fernaldo Di Giammatteo: *Lo scandalo Pasolini*, L. 15.000
24) Ernesto G. Laura: *Il C.S.C. tra tradizione e riforma*, L. 10.000
25) Guido Cincotti: *Venezia, Cinema '76*, L. 10.000
26) Fernaldo Di Giammatteo: *La controversia Visconti*, L. 12.000

Valentino Brosio: *Manuale del produttore del film*, L. 20.000
Jean Viviè: *Cinema e televisione a colori*, L. 15.000
Luca Pinna, M. Maclean, Margherita Guidacci: *Due anni col pubblico cinematografico*, L. 5.000
Nikolaj Abramov: *Dziga Vertov*, L. 12.000
Federico Doglio: *Il teledramma*, L. 15.000
Roger Manvell-John Huntley: *Tecnica della musica nel film*, L. 20.000
Jean Benoit-Levy: *L'arte e la missione del film*, L. 15.000
Ricciotto Canudo: *L'officina delle immagini*, (bross) L. 15.000; (rileg.) L. 18.000
Brunello Rondi: *Il cinema di Fellini*, (bross) L. 15.000; (rileg.) L. 18.000
Mario Verdone: *Anton Giulio Bragaglia*, L. 15.000
Leonardo Fioravanti: *La nuova legge sul cinema*, L. 5.000
Mario Verdone: *Carl Mayer e l'espressionismo*, L. 15.000
Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli: *Francesca Bertini (1892-1985)*, L. 5.000